

Kleist und Sophokles

Dissertation
der Philosophischen Fakultät I
der
Universität Zürich

zur Erlangung der Doktorwürde

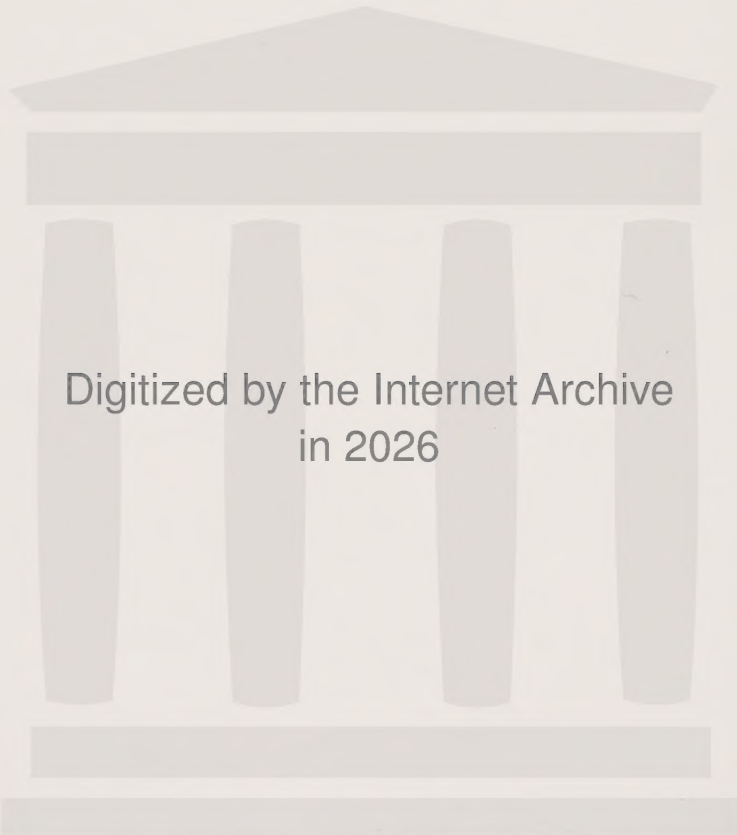
vorgelegt von

Margrit Schoch
von Wädenswil

Angenommen
auf Antrag von Herrn Prof. Dr. Emil Staiger

1952

Aschmann & Scheller AG. Zürich



Digitized by the Internet Archive
in 2026

Kleist und Sophokles

Dissertation

der Philosophischen Fakultät I

der

Universität Zürich

zur Erlangung der Doktorwürde

vorgelegt von

Margrit Schoch

von Wädenswil

Angenommen

auf Antrag von Herrn Prof. Dr. Emil Staiger

1952

Aschmann & Scheller AG. Zürich



Meinen Eltern

Inhaltsverzeichnis

Vorbemerkung	8
Einleitung	9
1. Die Voraussetzungen	9
2. Die Begegnung	13
3. Der Nachhall der Begegnung	19
Der Vergleich	25
A. «König Oedipus» und «Robert Guiskard»	27
1. Die Weissagung	27
2. Fürst und Volk	35
3. Die Pest	41
Exkurs: Tragödie und Komödie	48
B. «König Oedipus» und «Der zerbrochene Krug»	54
1. Die Situation des sich selber verurteilenden Richters	54
2. Die analytische Handlung	68
3. Die Zweideutigkeit der Sprache	79
Moderne und Antike	90
Literatur	95
Anmerkungen	97

Vorbemerkung

Der vorliegenden Arbeit liegt die Ueberzeugung zugrunde, daß auch der einsamste Mensch mit seiner Zeit verbunden ist. Kausale Beziehungen fallen dabei weniger ins Gewicht als vor allem der Umstand, daß sich das Bild einer Zeit erst dann rundet, wenn alle Strahlen aufgefangen werden können. Ein erster Einblick in Kleists Leben und in die widerspruchsvolle Literatur über den Dichter genügt, um zu zeigen, daß wir es mit einem Außenseiter seiner Zeit zu tun haben. Die nachfolgende Untersuchung über Kleist und Sophokles versucht, nicht nur des Dichters Eigenart in seinem Verhältnis zu Sophokles zu beschreiben, sondern zugleich diese Eigenart in eine umfassendere Ordnung einzubauen. Den Rahmen bildet die Auseinandersetzung der deutschen Romantik mit der griechischen Antike. Es wird sich im Verlauf der Untersuchung zeigen, inwieweit sich in Kleist der Geist dieser Bewegung und ihrer Zeit offenbart.

Meinem Lehrer, Herrn Prof. Dr. Emil Staiger, danke ich für die Problemstellung und für die Aufmunterung während des Entstehens dieser Arbeit.

Einleitung

1. Die Voraussetzungen

Als Ludwig Tieck im Jahre 1826 Heinrich von Kleists gesammelte Schriften herausgab, kam diese Tat einer Neuentdeckung gleich. In den fünfzehn Jahren aber, die zwischen Kleists Tod und dieser ersten Ausgabe seiner Werke lagen, war viel verloren gegangen, und noch mehr wurde vergessen in den darauffolgenden zwanzig Jahren, bis E. v. Bülow als erster Kleists Briefe und Nachrichten über sein Leben zu sammeln begann. So kommt es, daß die Kleistforschung in dieser Beziehung viele Lücken aufweist, die wahrscheinlich nie vollständig ausgefüllt werden können. Dieser Stand der Dinge ist nicht ganz ohne Einfluß auch auf unser spezielles Problem. Es läßt sich z. B. kaum mit Sicherheit ausmachen, ob Kleist der griechischen Sprache überhaupt kundig war. Wohl liegen verschiedene Berichte darüber vor, die aber über bloße Andeutungen nicht hinausgehen. Den die früheste Zeit betreffenden fand ich bei Hch. Meyer-Benfey¹, der zu berichten weiß, daß Kleist im Hause des Emigranten S. H. Catel, der Religionslehrer an der Ecole de Charité in Frankfurt a. O. war, seine Kenntnisse nicht nur des Französischen, sondern auch der griechischen Literatur und Sagenwelt erwarb. Später soll er von Konrektor Bauer, der ihn in Potsdam zusammen mit einem Dienstkameraden auf die Universität vorbereitete, auch in den klassischen Sprachen unterrichtet worden sein.² Und schließlich teilt E. v. Bülow noch mit, daß er das Studium der alten Sprachen auch nach seinem Austritt aus der Armee, der 1799 erfolgte, fleißig weiter betrieben habe.³ Mehr bietet die Kleistbiographie der ersten zwei Jahrzehnte nicht. Aber die Spärlichkeit dieser Aussagen deutet, von der Lückenhaftigkeit der Berichterstattung abgesehen, doch darauf hin, daß die alte Welt für Kleist vorläufig keine große Bedeutung hatte. Er war um die Jahrhundertwende im Banne eines andern Ziels, und das Griechentum spielte in seinem Lebensplan keine große Rolle. Die vereinzelte Verwendung griechischer Sagenmotive und Götternamen in seinen Briefen und Schriften aus dieser Zeit zeigt, daß es ihm keineswegs um genaue Kenntnis derselben zu tun war, und daß er sie auch kaum besaß. So verwechselt er in dem Briefe, den er am 15. August 1801 von Paris aus an Wilhelmine von Zenge schickt, die beiden Sagen von Sisyphus und von Ixion.

Freilich ist bei diesem Brief zu berücksichtigen, daß er aus der Zeit stammt, die im Zeichen der Lebensplankrise stand, also aus der Zeit umwälzendsten Umbruchs, aus der schließlich der Dichter Heinrich v. Kleist hervorging. Eben diese Zeit betrifft der letzte Bericht, der uns etwas über Kleists Kenntnis des Griechischen aussagt. Auguste v. Schönfeldt, Kleists Nichte, teilt mit: «In Paris hat Onkel Heinrich Unterricht in der griechischen Sprache genommen. Zuerst bei einem Monsieur Cournon, der Professor in dieser Sprache war.» ⁴

Ueber die Pariser Zeit (10. Juli bis Dezember 1801) sind wir nur sehr dürftig unterrichtet. Das einzige, was wir mit Bestimmtheit wissen, ist, daß sich hier Kleists Aufnahmefähigkeit für Kunst immer mehr vertiefte, der Plan zu eigener künstlerischer Betätigung und das Szenar der «Familie Thierrez» reifte. Schon in Dresden ⁵ zählt er zu den Gegenständen, die allein auf Sinn und Herz wirken, die Bildergalerie, die Gipsabgüsse und das Antikenkabinett. Im Louvre erholt er sich von der kalten Alltäglichkeit beim Apoll von Belvedere, der mediceischen Venus und den italienischen Tableaux. ⁶ Und schließlich schreibt er an Wilhelmine von seinem Ideal, das er sich in einsamen Stunden in Paris ausgearbeitet hat, von seiner Erstlingsdichtung, der späteren «Familie Schroffenstein», dem Kind seiner Liebe, das er, wie eine vestalische Priesterin das ihrige, fern der rohen Menge beim Schein der Lampe heimlich aufbewahre. ⁷ Von diesem Moment an versiegen die Angaben über allgemeine Studien Kleists völlig. Und dies ist wohl nicht zufällig; denn die Hinwendung zur Dichtung ist ja nichts anderes als Ausdruck dafür, daß Kleist mit dem planvollen, der Wissenschaft, der Bildung und der Wahrheit gewidmeten Leben gebrochen hat, um sich restlos seinem eigenen Dämon auszuliefern. Die letzten zehn Jahre seines Lebens, in denen sein Werk, seine Dramen, Novellen und seine journalistischen Beiträge entstanden, sind gekennzeichnet durch ein unstetes Umherziehen. Keiner der Orte, an denen er sich eine neue Existenz aufbauen wollte, hielt ihn länger als zwei Jahre, weder die Schweiz, noch Königsberg, noch Dresden, noch Berlin, so daß, vom Fehlen jeglicher direkter Zeugnisse abgesehen, kaum die Zeit und Ruhe zu einem intensiven Studium der Griechen vorhanden war. Wir werden also von Kleist *keine großen theoretischen Auseinandersetzungen* weder mit der griechischen Literatur, noch mit Sophokles zu erwarten haben. Dies mag für unsern speziellen Fall von Nachteil sein. Andererseits ist aber gerade auch das negative Ergebnis sprechend; denn damit wird nicht nur das Gewicht auf den Dichter, das schöpferische Ich

verlegt, sondern auch der Mensch Kleist charakterisiert. Es konnte sich bei Kleist keineswegs um eine eingehende Beschäftigung mit dem griechischen Sophokles handeln, wie das z. B. bei Hölderlin, der um die Jahrhundertwende sich mit einer Uebersetzung von Sophokles' Dramen abgab, der Fall war. Aber auch Probleme der Dramentechnik oder des Tragischen, die Schiller während seiner Beschäftigung mit den klassischen Dramen der Griechen interessierten, scheinen für Kleist nicht so lebendig geworden zu sein. Wenigstens finden sich darüber keine Aeüßerungen. Doch das Fehlen theoretischer Beschäftigung ist überhaupt ein Merkmal Kleists nach dem Zusammenbruch des Lebensplanes. Seit er durch die «neuere sogenannte Kantische Philosophie» erfahren hatte, daß alle menschliche Erkenntnis nur relativ sei, weil an die Erscheinung gebunden, hatte dieselbe für ihn jede Bedeutung verloren. Auch das genaueste Studium von Sophokles z. B. würde ihn dem wahren Sophokles keinen Schritt näher gebracht haben, er würde ihn immer nur durch seine Brille gesehen haben und deshalb hatte es für ihn gar keinen Sinn. Und genau gleich verhielt es sich mit der kunsttheoretischen Erkenntnis. Deshalb schrieb er an Rühle von Lilienstern, nachdem er gehört hatte, daß dieser sich auch mit der Kunst beschäftige: «Was dich schön dünkt, das gib uns, auf gut Glück. Es ist ein Wurf wie mit dem Würfel; aber es gibt nichts anderes.» Denn «jede erste Bewegung, alles Unwillkürliche, ist schön, und schief und verschroben alles, sobald es sich selbst begreift. O der Verstand! Der unglückselige Verstand! Studiere nicht zu viel, mein lieber Junge... Folge deinem Gefühl.»⁸

Die paar Aufsätze Kleists, in denen er sich zu kunsttheoretischen Problemen äußert, sind mehr zufällig entstanden. «Ueber das Marionettentheater», «Brief eines Malers an seinen Sohn», «Brief eines Dichters an einen andern», «Brief eines jungen Dichters an einen jungen Maler» waren Beiträge für die «Berliner Abendblätter» und, wie die Titel zeigen, anekdotenhaft gehalten. Dasselbe gilt wohl auch von den zwei Bemerkungen über die alte Welt der Griechen und Römer. Die eine findet sich im «Gebet des Zoroaster», die andere in den «Betrachtungen über den Weltlauf». Beide Aufsätze wurden für die «Berliner Abendblätter» geschrieben. Doch wenn den kunsttheoretischen Aeüßerungen die Zufälligkeit ihres Entstehens zugute kam, so gelangen die beiden Bemerkungen, die Antike betreffend, über Allgemeinheiten nicht hinaus. Eine weitere Aeüßerung Kleists, die hier noch erwähnt werden muß, findet sich in einem Brief an Marie von Kleist.⁹ Sie steht in Beziehung zur «Penthesilea», die gerade damals beendet wurde, insbesondere zu

deren Schlußszenen und ihrer Aufführbarkeit. Obwohl das «Stück schon zweimal in Gesellschaft vorgelesen wurde und dabei Tränen der Rührung flossen, soweit als das Entsetzen, das unvermeidlich dabei war, zuließ», zweifelt Kleist, «ob es bei den Forderungen, die das Publikum an die Bühne macht, gegeben werden wird.» Er wünscht es auch nicht, «solange die Kräfte unserer Schauspieler auf nichts geübt, als Naturen wie die Kotzebueschen und Ifflandschen nachzuahmen sind. Wenn man es recht untersucht, so sind zuletzt die Frauen an dem ganzen Verfall unserer Bühne schuld, und sie sollten entweder gar nicht ins Schauspiel gehen oder es müßten eigne Bühnen für sie, abgesondert von den Männern errichtet werden. Ihre Anforderungen an Sittlichkeit und Moral vernichten das ganze Wesen des Dramas, und niemals hätte sich das Wesen der griechischen Bühne entwickelt, wenn sie nicht ganz davon ausgeschlossen gewesen wären.» Daß die «Penthesilea» ebensowenig wie der «Zerbrochene Krug» für die Bühne geschrieben sei, teilte er auch Goethe mit, als er ihm die im «Phöbus» erschienenen Fragmente dieses Dramas übersandte; denn «unsere übrigen Bühnen sind weder vor noch hinter dem Vorhang so beschaffen, daß ich auf diese Auszeichnung rechnen dürfte». ¹⁰ Diese Mitteilung trug ihm denn auch vom Theaterintendanten Weimars eine freundschaftliche Rüge ein. ¹¹ Alle diese Bemerkungen stammen aus einer Zeit, die vor dem Durchfall des «Zerbrochenen Kruges» auf der Weimarer Bühne liegt, aus einer Zeit, die von hochgemutem Schaffensdrang erfüllt war. Die «Penthesilea» war soeben beendet worden, das «Käthchen von Heilbronn» war in Arbeit und «Robert Guiskard» wurde wieder in Angriff genommen. Ueber den letzteren schrieb Kleist in momentanem sicherem Wissen um sein Vermögen: «Der Stoff ist, mit den Leuten zu reden, noch ungeheurer (als derjenige von ‚Penthesilea‘); doch in der Kunst kommt es überall auf die Form an, und alles, was eine Gestalt hat, ist meine Sache.» ¹² Die Bemerkung, daß die «Penthesilea» nicht für die Bühne geschrieben sei, wird also kaum auf ein Gefühl der Unsicherheit von seiten Kleists zurückzuführen sein. Viel eher spricht daraus so etwas wie ein kunsttheoretisches Programm, was dann mit den Bestrebungen des «Phöbus» in Zusammenhang zu bringen wäre. Daß das «Journal für die Kunst: Phöbus» gewisse kunsttheoretische Absichten verfolgte, zeigt die Ankündigung, die vom 22. Dezember 1807 an von den Herausgebern Hch. von Kleist und Adam Müller an ihre Bekannten versandt wurde. Kleists Interesse daran bestand zur Hauptsache freilich darin, daß sich ihm hier eine Gelegenheit bot, Fragmente seiner Dramen und Novellen zu veröffentlichen.

Als das geschehen war, ging das Journal im Juni 1808 wieder ein. Es ist nun sehr wohl möglich, daß Kleist während seiner Zusammenarbeit mit Adam Müller von dessen Ansichten, vor allem den Wandel von der Antike zur Moderne betreffend, beeinflusst wurde. F. Braig versucht das bis ins Detail nachzuweisen.¹³ Und so scheinen auch Kleists Aeüßerungen über die Aufführbarkeit der «Penthesilea» wie auch im Zusammenhang damit über das Wesen der griechischen Theater von Adam Müllers Geist gestempelt zu sein. Eine Bemerkung Friedrich Schlegels in seiner Rezension von Goethes Werken¹⁴ zeigt, daß die Auffassung der Antike, wie sie in obigem Ausspruch zum Ausdruck kommt, der damaligen Zeit geläufig war. Im Zusammenhang mit der oben zitierten Aeüßerung Kleists sei noch auf ein Epigramm verwiesen, das mit einigen andern, die sich sämtlich auf die ablehnende Haltung des Publikums der «Penthesilea» gegenüber bezogen, im «Phöbus» erschien. Dies Epigramm, betitelt: «Der Oedip des Sophokles», verfolgt die Absicht, durch den Hinweis auf die Greuel in dieser Tragödie, diejenigen in der «Penthesilea» in die Nähe anerkannter Größe zu stellen, um sie gegen Angriffe zu feien. Mehr läßt sich wohl schwerlich aus diesem Epigramm herauslesen.

Es kann sich hier nicht darum handeln, zu untersuchen, inwieweit Kleist Adam Müllers Ansicht der Antike übernommen hat. Es wäre in jedem Fall eher von einer *Uebernahme* als von einer Beeinflussung zu reden, da, wie schon gezeigt, Kleist kaum eigenständige Studien betrieben hat. Kleists theoretisches Verhältnis zur Antike im allgemeinen wurde bisher auch nur in Betracht gezogen, weil die wenigen Aeüßerungen, die wir von ihm besitzen, uns dazu zwangen. Es war die Aufgabe dieses Kapitels, alle Voraussetzungen zu beachten, die für die Begegnung mit Sophokles von Bedeutung sein konnten.

2. Die Begegnung

So wenig wir, wie das vorhergehende Kapitel zeigt, über Kleists Beschäftigung mit den Griechen wissen, so sind wir hier, wo es um die Begegnung eines Dramatikers mit dem andern geht, noch fast schlimmer dran. Und auch hier werden Zufall und Notwendigkeit innig ineinander verwoben sein. Auch über Kleists Schweizeraufenthalt sind wir nur dürftig unterrichtet. Aus seinen Briefen geht hervor, daß der in Paris noch mit Abscheu verworfene Gedanke, Bücher für Geld zu schreiben¹⁵, in der Schweiz immer

mehr an Gewicht gewann. Das ist doch wohl der Sinn jener dunkeln Andeutung an Ulrike: «Nun, von der einen Seite, mein bestes Mädchen, kann ich Dich jetzt beruhigen; denn wenn mein kleines Vermögen gleich verschwunden ist, so weiß ich jetzt doch, wie ich mich ernähren kann. Erlaß mir das Vertrauen über diesen Gegenstand, Du weißt warum? — Kurz, ich brauche nicht mehr, als Gesundheit, die mir eben auf ein paar Tage gefehlt hat —.»¹⁶ Die ersten Monate des Jahres 1802 wurden wahrscheinlich noch der Arbeit an der «Familie Schroffenstein» gewidmet, die im März 1802 als «Familie Ghonorez» den Bekannten: Hch. Zschokke, Ludwig Wieland und Hch. Geßner in Bern vorgelesen wurde. Dann aber, nachdem der Plan eines «Leopold von Oesterreich» und einer Tragödie, betitelt «Peter der Einsiedler», beiseite geschoben worden war, begann Kleist im Mai 1802 mit der Arbeit an «Robert Guiskard». Dies ist aus den spärlichen Angaben mit ziemlicher Sicherheit zu erschließen. Wie Julius Petersen darlegt¹⁷, führte das Quellenstudium zu «Peter dem Einsiedler» zu «Robert Guiskard»; denn beide Stoffe haben dieselbe Quelle, nämlich die «Memoiren der Anna Komnena», die Friederich Schiller in seiner «Allgemeinen Sammlung Historischer Memoires vom 12. Jh. bis zur Gegenwart» um 1790 in Jena herausgegeben hatte. Dieses Drama nun, an dessen Vollendung Kleist «ein Halbtausend hintereinander folgender Tage, die Nächte der meisten mit eingerechnet», setzte, um es schließlich in Paris zu vernichten, war das Resultat einer Begegnung mit Sophokles, genauer, einer Begegnung mit dessen «König Oedipus». Das Fragment «Robert Guiskard», das im Maiheft des «Phöbus» 1808 erschien, ist aber neben wenigen bruchstückhaften Aeußerungen das einzige Zeugnis davon.

Im Oktober 1802 verließ Kleist, nachdem er von einer langen Krankheit, die ihn im Juli befallen hatte, genesen war, die Schweiz und wandte sich nach Weimar, wo er an seinem Drama weiter arbeitete. Doch auch hier hielt es ihn nicht lange, obwohl er seiner Schwester versprochen hatte, Weimar nicht zu verlassen, bevor sein Gedicht fertig sei. Am 13. März schrieb er an Ulrike von Leipzig aus, wo er Deklamationsunterricht nahm, um seine Tragödie selbst deklamieren zu können: «Sie würde mit vollkommener Deklamation vorgetragen, eine ganz ungewöhnliche Wirkung tun». Weshalb er gerade Leipzig aufgesucht hatte, konnte er selbst nicht angeben. Dann finden wir ihn bei den Schwestern von Schlieben in Dresden. Sein Schicksal näherte sich einer Krise. Im Juli teilte er Ulrike mit, daß der Rest seines Vermögens aufgezehrt sei. «Ich soll das Anerbieten eines Freundes (Ernst v. Pfuel) annehmen, von seinem

Gelde so lange zu leben, bis ich eine gewisse Entdeckung auf dem Gebiete der Kunst, die ihn sehr interessiert, völlig ins Licht gestellt habe. Ich soll in spätestens zwölf Tagen mit ihm nach der Schweiz gehen, wo ich diese meine literarische Arbeit, die sich allerdings über meine Erwartung hinaus verzögert, unter seinen Augen vollenden soll.»¹⁸ Die zweite Hälfte des Jahres 1803 verbrachte er mit Pfuel in der Schweiz und in Italien, bis sich im Oktober in Genf die ersten Zeichen des Zusammenbruchs meldeten, der sich darauf in Paris ereignete. Ueberblickt man die Zeit, während welcher Kleist von seinem Guiskard-Drama erfüllt war, so stellt sich wieder die Frage: Wo befindet sich in diesem dämonischen Wirbel der Punkt der Begegnung mit Sophokles? Wann sprang der Funke, der in dem später Geborenen diesen unheilvollen Brand entfachte? P. Hoffmann¹⁹ verweist darauf, daß Kleist in Paris Sophokles' Dramen in der französischen Uebersetzung von Pierre Brumoy²⁰ kennen lernen konnte. Doch in Anbetracht dessen, daß in Paris der Plan zur «Familie Schroffenstein» reifte, die weit eher vom Geiste Shakespeares als vom Geist des großen Griechen zeugt, kann wohl gesagt werden, daß, wenn auch Kleist schon in Paris Sophokles kennen gelernt hätte, diese Begegnung kaum von nennenswerter Bedeutung war. Wesentlicher scheint mir eine andere Beobachtung von P. Hoffmann. Im Jahre 1763 war bei Orell, Geßner & Co. in Zürich das «Tragische Theater der Griechen» erschienen, das unter anderem auch eine Uebersetzung von Sophokles' «König Oedipus» enthielt. Joh. Jak. Steinbrüchel, der Uebersetzer dieses Bandes, verkehrte freundschaftlich im Elternhause Hch. Geßners, der zu Kleists engerem Bekanntenkreis in Bern gehörte. Es ist nun sehr wohl möglich, daß unter den Büchern, die Kleist in Bern las oder sich durch Geßner nach Thun oder auf die Delosea-Insel schicken ließ²¹, auch diese Sophokles-Uebersetzung war. Nach all dem, was wir über Kleists wissenschaftliche Vorbildung wissen, scheint es fast ausgeschlossen, daß er Sophokles im Urtext gelesen hat. Wie dem auch sei, bei Kleists künstlerischer Eigenart genügte wohl auch eine Fühlungnahme durch die Uebersetzung. So schreibt er von Châlons-sur-Marne²²: «In einer der hiesigen Kirchen ist ein Gemälde, schlecht gezeichnet zwar, doch von der schönsten Erfindung, die man sich denken kann; und Erfindung ist es überall, was ein Werk der Kunst ausmacht. Denn nicht das, was dem Sinn dargestellt ist, sondern das, was das Gemüt durch diese Wahrnehmung erregt, ist das Kunstwerk.» Inwieweit Kleist durch die «Erfindung» im «König Oedipus» angesprochen wurde, und welcher Art diese «Erfindung» überhaupt war, wird sich erst im zweiten Teil dieser Arbeit, bei der Behand-

lung des «Robert Guiskard» und des «Zerbrochenen Kruges» erweisen. Aber schon die angeführte Briefstelle kennzeichnet, obwohl sie direkt nichts damit zu tun hat, Kleists Stellung zu Sophokles. So anfechtbar die Ansicht, die Kleist hier vertritt, für sich genommen sein mag, so kommt nichtsdestoweniger etwas für ihn Typisches darin zum Ausdruck. In dem Unterschied, den er hier macht zwischen dem, was dem Sinn dargestellt ist, und dem, was durch dies Wahrgenommene hindurch das Gemüt erregt, «der Erfindung», manifestiert sich der Riß, der Kleists ganzes Leben und auch die Sophokles-Begegnung kennzeichnet. Das, was dem Sinn dargestellt ist, das Körperliche, gilt nicht mehr als die Entelechie dessen, was das Gemüt ergreift, der Seele. Es ist zu etwas Aeüßerlichem abgesunken, ist aber ein notwendiges Uebel, weil der «Gedanke um zu erscheinen mit etwas Größerem, Körperlichem verbunden sein muß». ²³ Deshalb ist alle Erkenntnis durch die Sinne bedeutungslos, denn sie wird niemals zur Seele vordringen. Von hier aus gewinnt das völlig negative Resultat des ersten Kapitels an Bedeutung. Wir stellten damals den gänzlichen Mangel an bedeutungsvollen theoretischen Aeüßerungen im Zusammenhang mit dem sogenannten Kant-Erlebnis fest. Jetzt sehen wir, daß die Relativität der Erkenntnis ihren Grund in dem Zwiespalt zwischen Körper und Seele hat. Auch das sprachliche Kunstwerk ist von dieser Trennung betroffen. Wenn es also bei einem Gemälde die «Erfindung» ist, worauf es ankommt, so gilt wohl von der Dichtung dasselbe. Und die Bedeutung des «Königs Oedipus» besteht für Kleist darin, daß dessen «Erfindung» seine Seele erregte, und zwar derart, daß sie für die nächsten fünf Jahre nicht mehr zur Ruhe kommen sollte. Das, was der junge Dichter dem jungen Maler schreibt, ist Kleists eigenste Ansicht ²⁴: «Uns Dichtern ist es unbegreiflich, wie ihr euch entschließen könnt, ihr lieben Maler, deren Kunst etwas so Unendliches ist, jahrelang zuzubringen mit dem Geschäft, die Werke eurer großen Meister zu kopieren. Die Lehrer, bei denen ihr in die Schule geht, sagt ihr, leiden nicht, daß ihr eure Einbildungen, ehe die Zeit gekommen ist, auf die Leinwand bringt; wären wir aber, wir Dichter, in eurem Fall gewesen, so meine ich, wir würden unsern Rücken lieber unendlichen Schlägen ausgesetzt haben, als diesem grausamen Verbot ein Genüge zu tun. Die Einbildungskraft würde sich, auf ganz unüberwindliche Weise, in unsern Brüsten geregt haben, und wir unsern unmenschlichen Lehrern zum Trotz, gleich, sobald wir nur gewußt hätten, daß man mit dem Büschel und nicht mit dem Stock am Pinsel malen müsse, heimlich zur Nachtzeit die Türen verschlossen haben, um uns in *der Erfindung, diesem Spiel der Se-*

ligen, zu versuchen . . . Wir wissen, in unserer Ansicht, schlecht und recht von der Sache nicht, was es mehr bedarf, als das Bild, das euch rührt, und dessen Vortrefflichkeit ihr euch anzueignen wünscht, mit Innigkeit und Liebe, durch Stunden, Tage, Wochen, Monate, oder meinethalben Jahre, anzuschauen. Wenigstens dünkt uns, läßt sich ein doppelter Gebrauch von einem Bilde machen; einmal der, den ihr davon macht, nämlich die Züge desselben nachzuschreiben, um euch die Fertigkeit der malerischen Schrift einzulernen; und dann in seinem Geist, gleich von Anfang herein, nachzuerfinden. Und auch diese Fertigkeit müßte sobald als nur irgend möglich, gegen die Kunst selbst, deren wesentliches Stück die Erfindung nach eigentümlichen Gesetzen ist, an den Nagel gehängt werden. Denn die Aufgabe, Himmel und Erde! ist ja nicht, ein anderer, sondern ihr selbst zu sein, und euch selbst, euer Eigenstes und Innerstes, durch Umriß und Farben, zur Anschauung zu bringen!» Wie sich das, was Kleist hier, anekdotenhaft verkleidet, über das Verhältnis des jungen Künstlers zu seinem Vorbild oder Meister ausführt, im einzelnen in unserem speziellen Falle verhält, wird unter anderem im Vergleich zu zeigen sein. Vorläufig entnehmen wir dem Obigen die Bestätigung, daß es bei Kleists Begegnung mit Sophokles in erster Linie um die Anregung zum «Erfinden» ging, und zwar zum Erfinden nach den ihm eigentümlichen Gesetzen. Wir müssen hier freilich berücksichtigen, daß der oben zitierte Aufsatz lange nach dem Ringen um den «Robert Guiskard» und, was nicht ganz bedeutungslos ist, auch nach der Vollendung des «Zerbrochenen Kruges» geschrieben wurde, d. h. in einer Zeit, in der Kleist selbst vielleicht durch Schaden klug geworden war. Doch von Einzelheiten abgesehen, kann das Wesentliche dieses Aufsatzes wohl auch schon als die Maxime des jungen Kleist betrachtet werden. Das würde dann das Fehlen jeglicher direkten Äußerung über Sophokles in dieser Zeit verständlich machen. Das Fragment aus «Robert Guiskard» ist Zeugnis dafür, daß Kleist seinen «König Oedipus» «mit Innigkeit» gelesen, zudem aber gleich «von Anfang herein nacherfunden» hat. Die Briefe aus der Guiskard-Zeit zeigen, daß es Kleist bei diesem Nacherfinden um alles ging. Nicht nur bezeichnet er den «Robert Guiskard» schlechthin als «sein Gedicht», er identifiziert geradezu das Schicksal dieser Dichtung mit dem seinigen. Seine Schwester bittet er um Fristung seines Lebens, damit er seine «große Bestimmung» erfüllen könne, und reiht «seine Entdeckung im Gebiete der Kunst», die zweifellos durch die «Erfindung» des «Königs Oedipus» angeregt wurde, als ein unfehlbares Glied ein in die Reihe der «menschlichen Erfindungen». Freilich,

so sieht er am 5. Oktober 1803 ein, ist es ihm nicht vergönnt, diese Erfindung auszusprechen und er tritt vor einem zurück, der noch nicht da ist, und beugt sich ein Jahrtausend im voraus vor dessen Geiste. Denn das «Schicksal, das den Völkern jeden Zuschuß an ihrer Bildung zumißt, will die Kunst in diesem nördlichen Himmelsstrich noch nicht reifen lassen». Wir lassen es dahingestellt, ob dieser «nördliche Himmelsstrich» im Gegensatz zu Weimar oder zu Griechenland gesehen ist, und bemerken nur andeutungsweise, daß in diesem Ringen um sein Drama Kleists Ehrgeiz nicht wenig beteiligt war. Jener maßlose Ehrgeiz, der Goethe den Kranz von der Stirne reißen und sich selbst den Kranz der Unsterblichkeit «zusammenpflücken» wollte. Dieser Ehrgeiz ist seinerseits wohl nur eine andere Ausdrucksform von Kleists unstillbarem Verlangen nach dem Absoluten, der Wahrheit, der Seele, dem an sich schlechthin Undarstellbaren. Ob sich eine Erklärung finden läßt, weshalb für Kleist «dies Werk zu schwer war», wird eine genaue Betrachtung des Fragmentes ergeben. Doch vielleicht erhalten wir auch aus einigen Aeüßerungen Kleists darüber Aufschluß. In einem Brief Christoph Martin Wielands²⁵ an Doktor Wedekind in Mainz, den Arzt, der Kleist in der der Guiskard-Krise folgenden Krankheit gepflegt hatte, findet sich eine Bemerkung, die hier nicht übersehen werden darf. Wieland schreibt hier über Kleists Weimarerzeit: «Er mußte mir endlich gestehen, daß er in solchen Augenblicken von Abwesenheit mit seinem Drama zu schaffen hatte, und dies nötigte ihn, mir gern oder ungern zu entdecken, daß er an einem Trauerspiele arbeite, aber ein so hohes und vollkommenes Ideal davon seinem Geiste vorschweben habe, daß es ihm noch immer unmöglich gewesen sei, es zu Papier zu bringen. Er habe zwar schon viele Szenen nach und nach aufgeschrieben, *vernichte sie aber immer wieder*, weil er sich selbst nichts zu Dank machen könne.» Diese Aussagen spiegeln genau die Stimmung, die auch aus Kleists Briefen aus dieser Zeit zu uns spricht. Die Vorstellung seiner «Erfindung» ist so unendlich, er «denkt sie mit einer solchen Heiligkeit», daß ihm jede Verwirklichung derselben als profan und unzulänglich erscheint. Gerade diesen Zusammenhang glossiert Kleist im «Brief eines Malers an seinen Sohn»²⁶: «Du schreibst mir, daß Du eine Madonna malst, und daß Dein Gefühl Dir, für die Vollendung dieses Werkes, so unrein und körperlich dünkt, daß Du jedesmal, bevor Du zum Pinsel greifst, das Abendmahl nehmen möchtest, um es zu heiligen. Laß Dir von Deinem alten Vater sagen, daß dies eine falsche, Dir von der Schule, aus der Du herkommst, anklebende Begeisterung ist, und daß es, nach Anleitung unserer

würdigen alten Meister, mit einer gemeinen, aber übrigens recht-schaffenen Lust an dem Spiel, Deine Erfindungen auf die Leinwand zu bringen, völlig abgemacht ist. Die Welt ist eine wunderliche Einrichtung; und die göttlichsten Wirkungen, mein lieber Sohn, gehen aus den niedrigsten und unscheinbarsten Ursachen hervor. Der Mensch, um Dir ein Beispiel zu geben, das in die Augen springt, gewiß, er ist ein erhabenes Geschöpf; und gleichwohl, in dem Augenblick, da man ihn macht, ist es nicht nötig, daß man dies, mit vieler Heiligkeit bedenke. Ja, derjenige, der das Abendmahl darauf nähme, und mit dem bloßen Vorsatz ans Werk ginge, seinen Begriff davon in der Sinnenwelt zu konstruieren, würde ohnfehlbar ein ärmliches und gebrechliches Wesen hervorbringen; dagegen derjenige, der in einer heitern Sommernacht, ein Mädchen ohne weiteren Gedanken, küßt, zweifelsohne einen Jungen zur Welt bringt, der nachher, auf rüstige Weise, zwischen Himmel und Erde herumklettert, und den Philosophen zu schaffen macht.»

An den «Robert Guiskard» hatte Kleist alles gesetzt. Sein «Begriff» davon war so groß, daß er sich nicht nur vor jeder Verwirklichung desselben scheute, sondern daß, so können wir wohl im Rückblick auf den Brief des Malers sagen, gerade das heilige Bedenken desselben dem geheimnisvollen Prozeß der Realisation im Wege stand.

Die bisherige Betrachtung hat ergeben, daß Kleists Begegnung mit Sophokles höchstens eine punktuelle sein konnte, ein momentanes Springen des Funkens, dafür von um so größerer Wirkung. Mit der Guiskard-Krise ist nämlich ihre Bedeutung noch nicht vorbei.

3. Der Nachhall der Begegnung

Nachdem Kleist in Paris sein «Gedicht» vernichtet hatte, und der rasende Versuch, in St. Omer in französischen Kriegsdienst zu treten, gescheitert war, befahl ihn auf der Heimreise in Mainz, etwa Ende November 1803, eine schwere Krankheit, die ihn, wie er Henriette von Schlieben mitteilte, während fünf Monaten dort festhielt. Genesen kehrte er wieder nach Berlin zurück, von wo er am 24. November 1804 an Ulrike schrieb, daß ihn die Lektüre von Wielands Brief aus der Demütigung, die ihm bei dem Generaladjutanten des preußischen Königs, Köcheritz, widerfahren sei, erhoben habe. Dieser Brief, den Wieland im Jahre 1803 an Kleist nach Dresden oder Leipzig schrieb, nachdem dieser aus unangebbaren Gründen

Wieland verlassen hatte, enthielt Wielands schmerzliche Enttäuschung darüber, «daß irgend ein Hindernis von Außen Ihnen die Vollendung eines Meisterwerks, wozu Sie einen so mächtigen innerlichen Beruf fühlen, unmöglich machen könne. Sie *müssen* Ihren ‚Guiskard‘ vollenden, und wenn der ganze Kaukasus und alles auf Sie drückte.» ²⁷

Daß Kleist den Brief auch noch nach der Krise mit sich führte, ist gleichsam das äußere Zeichen dafür, daß die durch die Begegnung mit Sophokles ausgelöste Erschütterung seiner Seele noch nicht zur Ruhe gekommen war. Die Tatsache, daß Kleist selbst nach seiner Genesung unfähig war, vernünftigen Menschen Aufschluß über seine seltsame Reise zu geben, und daß er seit seiner Krankheit die Einsicht in ihre Motive verloren hatte ²⁸, ändert daran nichts. Diese seine Ansicht der Geschehnisse, die er auch mit ähnlichen Worten Köcheritz zuhanden des Königs mitteilte, mag von seinen Bemühungen, wieder in den preußischen Staatsdienst aufgenommen zu werden, beeinflußt worden sein. Diesen Bestrebungen ist die zweite Hälfte des Jahres 1804 gewidmet. Man kann wohl sagen, daß sie, abgesehen von der finanziellen Not, die ihn dazu drängte, dem Bedürfnis des Rekonvaleszenten nach Ausgleich und Festigung entsprangen. «Er verhehlte sorgfältig, daß er schon als Dichter aufgetreten sei, und war ein liebenswürdiger und belehender junger Mann.» ²⁹

Doch ganz ließ sich die Berufung zum Dichten, die wohl immer noch im Zeichen des Guiskard-Problemes und damit der Sophokles-Begegnung stand, nicht verleugnen. Die Briefe an Ulrike sind freilich, schon aus Rücksicht auf die stets hilfsbereite Schwester, möglichst frei davon. Der Brief an E. von Pfuel vom 7. Januar 1805 aber redet eine deutliche Sprache. Jetzt erinnert er sich wieder der Guiskard-Zeit, und zwar als des Höhepunktes seines Lebens vor dem Sturz in die Tiefe. «Damals liebten wir ineinander das Höchste in der Menschheit; denn wir liebten die ganze Ausbildung unserer Naturen, ach! in ein Paar glücklichen Anlagen, die sich eben entwickelten.» Es ist vielleicht nicht ganz zufällig, daß ein Eintrag in Karl August Varnhagens Stammbuch vom 11. August 1804 denselben Gedanken ausdrückt. In dem oben zitierten Brief findet sich auch wieder die erste Andeutung seiner dichterischen Berufung: «Ich kann ein Differentiale finden und einen Vers machen; sind das nicht die beiden Enden der menschlichen Fähigkeit?» Die meisten seiner Briefe aus Königsberg, wohin er im Mai 1805 als Diätar an der Domänenkammer übersiedelte, enthalten irgendwelche kurze Andeutungen auf die Dichtung und seine Beschäftigung mit ihr.

Fast parallel mit der Zunahme dieser Hinweise tauchen Erwähnungen körperlicher und seelischer Beschwerden auf, die ihn im Juni 1806 zu einem Gesuch um Entlassung bewogen. Diese Parallelität scheint mehr als ein Zufall zu sein und bestätigt die weiter oben gemachte Vermutung, daß die Sicherheit des Amtes für Kleist nur so lange Bedeutung hatte, als nötig war, um sich von der großen Erschütterung zu erholen. Sobald sich die schöpferischen Kräfte wieder zu regen begannen, wurde das Amt als etwas Unerträgliches und Unnötiges beiseite geschoben. In dem Brief an den Freiherrn von Stein zum Altenstein vom 30. Juni 1806, in welchem er um seine Entlassung ersuchte, gestand Kleist, daß er sich in einer ähnlichen seelischen Verfassung befinde, wie in Paris zur Zeit der Guiskard-Krise. Doch diese Zusammenhänge gehören eher vor das Forum der Psychologen. Kaum war es Kleist gelungen, sich vom Staatsdienst freizumachen, so hatte er auch schon zwei Lustspiele beendet, und nun wollte er, «so lang das Leben dauert Trauerspiele und Lustspiele machen». ³⁰ Damit setzte seine große Schaffensperiode ein. Bei den beiden Lustspielen handelt es sich um den «Zerbrochenen Krug» und den «Amphitryon». Allgemein nimmt man an, daß der «Amphitryon» vor dem «Zerbrochenen Krug» entstanden sei. Die Bemerkung Kleists in einem Brief an Christian von Massenbach vom 23. April 1805: «Schließlich erfolgt der Krug», zeigt aber, daß das Lustspiel schon im Frühjahr 1805, und zwar noch in Berlin, vollendet wurde. Tino Kaiser ³¹ sieht in diesem Manuskript, das nicht erhalten ist, die zweite Fassung. Die dritte wurde am 30. August 1806 an Marie von Kleist entsandt. Von den sieben Manuskripten, die Kleist später noch versandte, ist eine einzige Originalhandschrift erhalten, und auch die ist unvollständig. Die Anfänge des Lustspiels reichen aber, wie das dem Manuskript beigefügte Vorwort Kleists, das im Erstdruck aber weggelassen wurde, zeigt, bis in die Schweizerzeit zurück. Hch. Zschokke erzählt in seiner «Selbstschau» 1842 von einem Dichterwettkampf. «In meinem Zimmer hing ein französischer Kupferstich, la cruche cassée. In den Figuren desselben glaubten wir ein trauriges Liebespärcchen, eine keifende Mutter mit einem zerbrochenen Majolika-Krug und einen großnasigen Richter zu erkennen. Für Wieland sollte dies Aufgabe zu einer Satyre, für Kleist zu einem Lustspiele, für mich zu einer Erzählung werden.» Damit rückt das Lustspiel in unmittelbare Nähe des «Robert Guiskard» und der Sophokles-Begegnung. Es ist sehr wohl möglich, daß der Plan zu dieser Komödie schon in Bern reifte, dann aber durch die hohe Idee der Tragödie verdrängt wurde. Diese Annahme wird gestützt durch Pfuel, der er-

zählt, daß Kleist durch einen Ausspruch von ihm gereizt, ihm 1803 in Dresden drei Szenen aus dem «Zerbrochenen Krug» in die Feder diktirt habe. Im Brief vom 31. August 1806 bezieht sich Kleist darauf, doch er spricht hier nur von einer Szene. Welche Ueberlieferung richtig ist, läßt sich nicht überprüfen, da von dieser «ersten Fassung» nichts mehr vorhanden ist.

Wir sehen also, daß die Idee zum «Zerbrochenen Krug» beinahe gleichzeitig mit der des «Robert Guiskard» entsprang. Es wäre daher nicht zu verwundern, wenn die beiden Werke eine gewisse innere Verwandtschaft aufweisen würden vor allem in ihren Beziehungen zu «König Oedipus». In der schon erwähnten Vorrede zum «Zerbrochenen Krug» schlägt Kleist selbst die Brücke zwischen dem Dorfrichter Adam und dem thebanischen König: «... der Gerichtschreiber sah jetzt den Richter mißtrauisch zur Seite an, wie Kreon, bei einer ähnlichen Gelegenheit den Oedip (ü. d. Z.: „als die Frage war, wer den Laius erschlagen?“)».

Alle diese Tatsachen geben der Vermutung Raum, daß das Drama «Der zerbrochene Krug» auf seine Weise eine Art Vollendung dessen ist, was Kleist in seinem Guiskard-Ideal vorschwebte. *Daß das schließliche Resultat von Kleists Bemühungen um die hohe Tragödie ein Lustspiel ist, mag zunächst überraschen, ist aber, wie wir später sehen werden, gar nicht so abwegig.* Kleist selbst hat von seinem Lustspiel nicht sehr viel gehalten. Als er im Frühjahr 1811 das eben erschienene Drama an Fouqué schickte, entschuldigte er sich fast bei ihm: «Nehmen Sie gleichwohl das Inliegende, wenn Sie es in diesem Sinne lesen wollen (in dem Sinne nämlich, daß es bei einem Kunstwerk nicht so sehr auf das Werk selbst, als auf die Eigentümlichkeit des Geistes, der es hervorbrachte, ankomme) mit Schonung und Nachsicht auf ... es ist nach dem Teniers gearbeitet und würde nichts wert sein, käme es nicht von einem, der in der Regel lieber dem göttlichen Raphael nachstrebt.» Dies Lustspiel zählt also nur insofern, als es in Verbindung mit der Tragödie betrachtet wird. Das ist doch wohl der Sinn des letzten Satzes, der beweist, daß Kleist im Grunde genommen nie ganz von seiner hohen Idee einer Tragödie losgekommen ist. In der «Penthesilea», die unmittelbar auf den «Zerbrochenen Krug» folgt (der gleiche Brief, der die Vollendung der Komödie meldet, kündigt auch die Entstehung der Tragödie an), hat er nochmals zu einem letzten großen Wurf ausgeholt. Der ganze Schmerz und Glanz seiner Seele liegt in dieser Tragödie, in der man schon die Erfüllung des Guiskard-Vorwurfes hat sehen wollen. Daß diese Annahme nicht ganz von der Hand zu weisen ist, bestätigt Kleist, der an Wieland

schreibt: «Ich wollte, ich könnte Ihnen die Penthesilea so, bei dem Kamin, aus dem Stegreif vortragen, wie damals den Robert Guiskard... Das war der stolzeste Augenblick meines Lebens. Soviel ist gewiß: ich habe eine Tragödie (Sie wissen, wie ich mich damit gequält habe) von der Brust heruntergehustet; und fühle mich wieder ganz frei! In Kurzem soll auch der Robert Guiskard folgen; und ich überlasse es Ihnen, mir alsdann zu sagen, welches von beiden besser sei; denn ich weiß es nicht.»³² Die «Penthesilea» verwirklicht demnach mindestens etwas von dem, was er mit «Robert Guiskard» erstrebte, und wäre es nur das, daß sie eine Tragödie ist, und zwar Kleists einzige. Die «Familie Schroffenstein» kommt als Frühwerk hier nicht so in Betracht, und die «Hermannsschlacht» wurde nicht als Tragödie konzipiert. «Penthesilea» ist aber als Drama von einer derartigen Eigenwilligkeit, daß diese Basis für eine genauere Untersuchung im Hinblick auf unser Problem zu schmal ist. Unter den vollendeten Werken erweist sich somit «Der zerbrochene Krug» als das einzige, in welchem das, was durch die Sophokles-Begegnung aufgeregt wurde, seinen Niederschlag gefunden hat; denn die der «Penthesilea» folgende «Hermannsschlacht» steht im Banne eines andern Dämons. Diese Tatsache bestätigt die Erfahrung, die der alte Maler seinem Sohn mitteilt. Wie derjenige, der in einer heitern Sommernacht ein Mädchen ohne weiteren Gedanken küßt, einen strammen Jungen zur Welt bringt, so gelang Kleist in Königsberg unter der Hand inmitten seiner mathematischen Studien ein Kunstwerk, das auf seine Weise vollbrachte, was früher eine fünfhunderttägige äußerste Willensanspannung nicht zuwege gebracht hatte.

Im selben Brief³³, in dem er die Vollendung des «Zerbrochenen Kruges» ankündigte, gestand Kleist auch, daß seine Vorstellung von seiner Fähigkeit nur noch ein Schatten von jener ehemaligen in Dresden (zur Guiskard-Zeit) sei. Er werde wohl noch mehr Trauerspiele und Lustspiele schreiben, aber nur, weil er zu nichts anderem zu gebrauchen sei. «Ich dichte bloß, weil ich es nicht lassen kann.» Die Tatsache, daß gerade in die folgenden Jahre seine große Schaffenszeit fällt, bestätigt nochmals die Weisheit des alten Malers.

Damit wäre der erste Teil dieser Arbeit beendet. Die Fragestellung lautete: Was erfahren wir aus Kleists Leben über die Begegnung mit Sophokles und inwiefern offenbart sich darin des Dichters Eigenart? Das Resultat kann nur vorläufig und hinweisend sein. Immerhin scheint festzustehen, daß das Verhältnis Kleists zu Sophokles reduziert werden kann auf das Verhältnis zu «König Oedi-

pus», und nur für einen Lebensausschnitt, für die Zeit von 1802 bis 1807, und für zwei bestimmte Werke «Robert Guiskard» und «Der zerbrochene Krug» relevant ist. Ob damit aber nicht zugleich der eigentliche Lebensnerv von Kleists Leben und Dichtung berührt werde, wird sich im folgenden zeigen. Zur Zeit des Lebensplanes war kein Raum für diese Begegnung vorhanden. Kaum aber hatte sich Kleist die «Penthesilea» von der Brust heruntergehustet und fühlte er sich frei, wurde der wieder aufgegriffene «Robert Guiskard» und damit alles, was die Sophokles-Begegnung aufgewühlt hatte, durch einen neuen Dämon verdrängt, der ungestüm die «Hermannsschlacht» forderte.

Der Vergleich

Die einleitende Betrachtung der überlieferten Zeugnisse von Kleists Verhältnis zu Sophokles ergab zweierlei. Wir halten einmal fest, daß die Begegnung für den Spätergeborenen von tiefgehender Bedeutung war. Sodann stehen wir vor der einzigartigen Tatsache, daß die Auswirkungen dieser Erschütterung nur im Gebiet der künstlerischen «Erfindung» zu suchen sind, also im Zentrum dichterischer Selbstbetätigung. Da wir aber als Erkennende in der Erscheinung, in dem, was sich zeigt, verhaftet sind, könnten wir hier nicht weitergehen, wenn sich diese «Erfindung» nicht verwirklicht hätte, wenn sie nicht Dichtung geworden wäre.

So wenden wir uns nun im folgenden dem von seinem Schöpfer abgelösten Werk zu. Schon Christoph Martin Wieland, der einzige, dem Kleist Einblick in die im Entstehen begriffene Tragödie «Robert Guiskard» gewährte, erkannte gewisse Beziehungen dieses einzigartigen Werkes zu Sophokles. So schrieb er im Frühjahr 1804 an Doktor Wedekind in Mainz: «Wenn der Geist des Aeschylus, Sophokles und Shakespeare sich vereinigten, eine Tragödie zu schaffen, sie würde das sein, was Kleists «Tod Guiskards des Normannen», sofern das Ganze demjenigen entspräche, was er mir damals hören ließ...»¹ Dieser Brief ist, nebenbei gesagt, das einzige zeitgenössische Zeugnis für die in «Robert Guiskard» vollzogene Begegnung Kleists mit Sophokles. Ueber den Zusammenhang zwischen «König Oedipus» und «Der zerbrochene Krug» äußert sich Kleist selber in der früher zitierten Vorrede zu diesem Lustspiel. Es ist vor allem das Verdienst Fr. Braigs, diese Beziehungen genauer verfolgt und die Unterschiede herausgestellt zu haben. Auch Wieland weist in seinem Brief nicht nur auf das Gemeinsame, sondern auch auf die Differenzen hin. Wenn er glaubt, den Geist Shakespeares und Sophokles' in Kleists «Robert Guiskard» vereinigt zu finden, so will das nichts anderes besagen, als daß diese Tragödie sowohl «modern» als auch «antik» sei. Die damalige Zeit liebte es, in diesen beiden großen Dramatikern Repräsentanten dieser verschiedenen Verwirklichungen des menschlichen Geistes zu sehen. Unter «antik» verstand man vor allem das griechische und römische Altertum, unter «modern» die im Zeichen des Christentums stehende Kultur Europas. Gerade um die Jahrhundertwende war das Interesse für die antike Poesie und vor allem für ihr Verhältnis zur modernen, gegenwärtigen, äußerst reg. Im Winter 1802

bis 1803 trug Schelling seine Vorlesung über die Philosophie der Kunst erstmals in Jena vor. Von 1801 bis 1804 las A. W. Schlegel in Berlin über «Schöne Literatur und Kunst». Beide versuchten nicht nur eine Darstellung der Literatur von der Antike bis zur Moderne, sondern gingen auch auf die wesentlichsten Unterschiede ein. Am 19. März 1803 fand die Uraufführung der «Braut von Messina» statt, in der Fr. Schiller den Chor der antiken Tragödie zu erneuern suchte. Alle diese Bestrebungen waren mehr oder weniger von dem Bewußtsein getragen, daß diese beiden Epochen, die antike und die moderne, wesentlich voneinander abwichen. In der Vorrede, die der Tragödie beigelegt wurde, wies Schiller, im Zusammenhang mit seinen Ausführungen über den Gebrauch des Chors, ausdrücklich darauf hin: «Der Chor war folglich in der alten Tragödie mehr ein natürliches Organ... In der neuen Tragödie wird er zu einem Kunstorgan... Der Palast der Könige ist jetzt geschlossen, die Gerichte haben sich von den Toren der Städte in das Innere der Häuser zurückgezogen, die Schrift hat das lebendige Wort verdrängt, das Volk selbst, die sinnlich lebendige Masse, ist, wo sie nicht als rohe Gewalt wirkt, zum Staat, folglich zu einem abgezogenen Begriff geworden, die Götter sind in die Brust des Menschen zurückgekehrt.»² Noch schärfer, freilich von einem ganz andern Gesichtspunkt aus, formulierte A. W. Schlegel den Unterschied. Er stellte die antike und moderne Literatur einander gegenüber und maß der modernen, gerade infolge ihrer entgegengesetzten Richtung, einen der antiken ebenbürtigen Rang bei.

In Anbetracht all dieser Tatsachen ist die Vermutung nicht ganz abwegig, daß auch Kleists «Entdeckung auf dem Gebiete der Kunst» in diese Richtung wies. Es ist sehr wohl möglich, daß seine «Erfindung» eine dem modernen Geist gemäße Entsprechung der griechischen Tragödie darstellte. Es ist hier nicht der Ort zu untersuchen, was Kleist wollte, noch weshalb er an seinem Unterfangen verzweifelte. Wir halten uns im folgenden an die durch die drei Dramen gegebenen Tatsachen, die ja überhaupt der Ausgangspunkt vorliegender Arbeit sind. Wie aber lassen sich die Gegebenheiten dreier Dichtungen darstellen, von denen die eine Fragment einer Tragödie, die andere ein Lustspiel und die dritte eine fremdsprachige, griechische Tragödie ist? Wir versuchen dieser Schwierigkeit durch eine vergleichende Betrachtung beizukommen, die für «Robert Guiskard» und «König Oedipus» durch den erwähnten Brief Wielands schon nahegelegt ist, für «Der zerbrochene Krug» und «König Oedipus» durch Kleists Vorrede zu dieser Komödie. Damit sind aber noch nicht alle Schwierigkeiten beseitigt. Können

wir denn im Rahmen dieser Arbeit ein deutsches Tragödienfragment und eine deutsche Komödie mit einer griechischen Tragödie vergleichen? Wir dürfen dabei nicht vergessen, daß dieser Vergleich nicht mehr als ein Hilfsmittel der Untersuchung ist, das uns Kleists Eigenart gleichsam auferlegt. Die im Vergleich aufgewiesenen sophokleischen Eigentümlichkeiten sind nur in Beziehung auf Kleist von Wert und Bedeutung. Auf Grund dieser Ueberlegungen beschreiben wir die uns hier interessierenden Gegebenheiten des «König Oedipus» nur im Hinblick auf das *Bild* von Sophokles, das Kleists Zeitgenossen, also die Theoretiker der deutschen Romantik, entworfen haben. Damit rückt aber unser Vergleich in unmittelbare Nähe der geistesgeschichtlichen Auseinandersetzung der Romantik mit der Antike. In der folgenden Untersuchung soll nun nicht die Dichtung auf die Theorie reduziert, sondern das eine durch das andere wechselseitig erhellt werden.

A. «König Oedipus» und «Robert Guiskard»

1. Die Weissagung

Bei einem Gelage in Korinth hat ein Berauschter dem jungen Oedipus zugerufen, daß er nicht der Sohn von Polybos und Merope sei. Von der Antwort seiner Eltern nicht befriedigt, ist er nach Delphi gezogen. Doch anstatt auf seine Frage einzugehen, hat ihm der Gott geweissagt, er werde seinen Vater umbringen und seine Mutter heiraten. Diese Weissagung, die Sophokles aus dem Mythos übernommen hat, liegt seiner Tragödie zugrunde. Sie ist der Hauptpfeiler des tragischen Geschehens. Oedipus, von den Schrecken dieser Weissagung überwältigt, hat darauf Korinth für immer den Rücken gekehrt. Schließlich ist er, nachdem er die Stadt von der Sphinx befreit hat, König von Theben geworden. Dies alles liegt schon einige Jahre zurück. Die in der Stadt wütende Pest hat ihn nun veranlaßt, nach Delphi um des Gottes Rat zu schicken. Apollo befiehlt ihm, nach den Mördern seines Vorgängers, des Königs Laius, zu fahnden und dessen Tod zu sühnen. Damit setzt die Tragödie ein. Die Vorgeschichte, die uns vor allem interessiert, Oedipus' Stellung zur Weissagung, wird erst im Verlauf der Tragödie, ziemlich genau in deren Mitte, enthüllt. Und zwar erfolgt diese Enthüllung fast zufällig. Im Zusammenhang mit den Nachforschungen nach den Mördern des Königs Laius ist infolge gewisser

Aussagen des Sehers Teiresias zwischen Oedipus und Kreon Streit entstanden. Jokaste, die dazukommt, erklärt, daß sie die Kunst der Seher für nichts achte, und um ihre Ansicht zu bekräftigen, verweist sie auf das Schicksal ihres ersten Gatten König Laius. Diesem ist einst geweissagt worden, er werde von seinem Sohne umgebracht, und nun haben ihn fremde Räuber an einem Dreiweg erschlagen. Die Erwähnung des Dreiweges aber ruft in Oedipus die Erinnerung an einen Vorfall wach, der sich auf seiner Flucht von Korinth zgetragen hat. An einem Dreiweg nämlich ist er einem Greise begegnet, den er nach einem kurzen Kampfe aus Notwehr getötet hat. Indem er Jokaste seinen Verdacht mitteilt, der Greis könnte irgendwie vom Haus des Laius gewesen sein, erwähnt er auch die Weissagung. Dieser Hinweis auf den delphischen Spruch wird von Oedipus ganz unabsichtlich gemacht. Er ist lediglich bedingt durch den äußeren Zusammenhang der Geschehnisse. Der Gedanke, die Weissagung mit dem Vorfall am Dreiweg oder mit der gegenwärtigen Untersuchung irgendwie in Verbindung zu bringen, kommt ihm gar nicht. Deshalb fällt auch die Weissagung gleich wieder in das Dunkel des Vergessens zurück. Ihre drohenden Schrecken werden zum Teil verdrängt durch näherliegende. Denn wenn der Alte am Dreiweg wirklich Laius gewesen ist, so fällt der Fluch, den Oedipus am Anfang über den Mörder ausgerufen hat, auf ihn, dem von anderer Seite die Gefahr droht, den Vater Polybos zu töten und die Mutter Merope zu freien. Doch während Oedipus im Innersten aufgeregt ist von dem, was ihm droht, hat sich die Weissagung längst erfüllt. Der Alte am Dreiweg ist Laius, sein Vater gewesen, und Jokaste, mit der er Kinder gezeugt hat, ist seine Mutter. Die Weissagung ist also schon lange vor Beginn der Tragödie in Erfüllung gegangen. «Alles ist schon da, und es wird nur herausgewickelt.»³ Darin sieht Friedrich Schiller gerade das Einzigartige dieser Tragödie. «Die Handlung ist ja schon geschehen und fällt mithin ganz jenseits der Tragödie. Dazu kommt, daß das Geschehen, als unabänderlich, seiner Natur nach viel fürchterlicher ist...»³ In der ganzen Tragödie wird also die Frage, ob sich die Weissagung bewahrheite oder nicht, überhaupt nicht gestellt. Sie wird, freilich aus entgegengesetzten Gründen, weder Oedipus noch dem Zuschauer zum Problem. Der letztere ist durch seine Kenntnis des Mythos von allem Anfang an mit dem wahren Sachverhalt bekannt. Oedipus aber, obwohl er sich im Gespräch mit Jokaste seiner Weissagung entsinnt, zeigt sich in seinem Verhältnis zu ihr von einer eigenartigen Passivität. Damit scheint eine andere Eigentümlichkeit übereinzustimmen. Wir wissen nicht, wie Oedipus reagierte, als ihm der

delphische Spruch kundgetan wurde. Wir erfahren nur, daß er geflohen ist:

«Um nie des Delphischen Orakelspruchs
Furchtbare Schmach an mir erfüllt zu sehn.» (V. 796)

Hätte aber Sophokles in dieser Tat des Königs Oedipus irgendeine Verschuldung gesehen, die dann das spätere Verhängnis gleichsam als Sühne notwendig nach sich gezogen hätte, so wäre er doch wahrscheinlich eingehender auf diesen für die Handlung dann sehr wichtigen Punkt eingegangen. Im Verlauf der Tragödie kommt es nie zu einer Auseinandersetzung zwischen dem Menschen und der sich in der Weissagung manifestierenden Macht, den Göttern. All das Entsetzliche wird wohl einem fürchterlichen Dämon zugeschrieben, aber man unterzieht sich ihm. Wohl ruft Oedipus in seiner Unsicherheit und Angst aus:

«Niemals,
Niemals, o heilige Majestät der Götter!
Komme mir dieser Tag. Verstohlen scheide
Ich aus der Menschen Kreis, eh daß ich sehe,
Wie solche Schande über mich hereinbricht.» (V. 830 ff.)

Doch diese Worte sprechen jedem menschlichen Willen Hohn; denn die Schande, die Oedipus vermeiden will, indem er verstohlen aus der Menschen Kreis scheidet, ist schon lange, ohne sein Wissen, über ihn hereingebrochen. Eine derartig pessimistische Haltung gegenüber der menschlichen Erkenntnis und der menschlichen Freiheit schließt von vorneherein jede eigenständige Individualität aus, die sich in einen Gegensatz zur göttlichen Macht stellen könnte. Sophokles scheint auf die individuellen Entscheidungen seines Helden kein großes Gewicht zu legen. Ja, seine Handlungen werden gar nicht als Entscheide betrachtet, die der Freiheit des einzelnen anheimgestellt sind. Dies wird belegt durch die schon erwähnte Tatsache, daß die Weissagung vor Beginn der Tragödie in Erfüllung gegangen ist. Damit ist jede Möglichkeit eines Konfliktes zwischen der durch die Weissagung repräsentierten Macht und der individuellen Freiheit ausgeschlossen. Eine weitere Stütze findet diese Ansicht darin, daß Oedipus, als er die Weissagung vernommen, gar keine andere Wahl gehabt hat, als sich möglichst rasch von Korinth zu entfernen. Die Weissagung läßt ihm nicht verschiedene Wege der Handlungsmöglichkeit offen, wie Robert Guiskard, was später des näheren ausgeführt werden soll.

Da die Tragödie «Robert Guiskard» nur als Fragment überliefert ist, sind wir gerade für unser Problem zum Teil auf Vorarbeiten

angewiesen. Jak. Minor hat als erster auf die Bedeutung der Weissagung in dieser Tragödie aufmerksam gemacht, indem er Kleists Quelle, die Memoiren der Anna Komnena, herbeigezogen hat.⁴ Unter Benützung dieser Memoiren und mit Rücksicht auf den Plan zu einem Drama mit dem Titel «Peter der Einsiedler», der «Robert Guiskard» unmittelbar voranging, haben Julius Petersen⁵ und nach ihm Fr. Braig die Weissagung in die durch das Fragment angedeutete Handlung einleuchtend eingebaut. Die folgende Betrachtung ist vor allem den beiden zuletzt genannten Forschern verpflichtet.

Indem Julius Petersen die Beziehungen zwischen dem Stoff zu «Peter der Einsiedler» und demjenigen zu «Robert Guiskard» darlegt, stützt er die Behauptung Minors, daß Kleist neben dem Aufsatz von K. v. Funk: «Robert Guiskard, Herzog von Apulien und Kalabrien», auch die Memoiren der byzantinischen Kaiserstochter benützte. Nach Anna Komnena war Guiskard einst geweissagt worden, er werde bis zum Vorgebirge Ather auf Cephalonien «sich alles unterwürfig machen und dann in Jerusalem verschenden». Für Kleist, der sich mit dem Stoff zu «Peter der Einsiedler» abgegeben hatte, war Jerusalem von besonderer Bedeutung. Peter wird nicht nur bei Anna Komnena, sondern auch in Tassos «Befreitem Jerusalem» als die treibende Kraft der nach Jerusalem wallfahrenden Kreuzritter dargestellt. Wie Julius Petersen ausführt, standen sich aber Jerusalem und Byzanz als divergierende Ziele Peters und der Kreuzfahrer gegenüber. Auch Guiskard hätte als Kreuzritter nach Jerusalem ziehen sollen. Da die Tragödie nach dem zehnten Auftritt abbricht, also nicht viel mehr als die Exposition erhalten ist, wissen wir nicht, ob Kleist die Weissagung, so wie sie sich ihm darbot, übernommen hat. Immerhin hat er sich, wie sich aus dem Fragment entnehmen läßt, in den Hauptpunkten an seine Quellen gehalten. Nach Funk ist die byzantinische Kaiserstadt das Ziel des normannischen Herrschers gewesen. Beide Quellen erwähnen, daß Guiskard in seinem Ringen um Byzanz mit seinem Heer ein Opfer der Pest geworden ist. Anna Komnena fügt im Zusammenhang mit der von ihr erwähnten Weissagung bei, daß Guiskard vor Byzanz gestorben sei, an einer Stelle, wo «weiland eine große Stadt mit Namen Jerusalem» gestanden. Das Fragment führt uns auf einen Platz «vor einem Hügel, auf welchem das Zelt Guiskards steht, im Lager der Normänner vor Konstantinopel. Es brennen auf dem Vorplatz einige Feuer, welche von Zeit zu Zeit mit Weihrauch, und andern starkduftenden Kräutern, genährt werden. Im Hintergrunde die Flotte». ⁶ Das Normannenheer, das die Kaiserstadt belagert,

ist, wie sich aus der Klage des Volks entnehmen läßt, von der Pest heimgesucht.

Den eigentlichen Anlaß zu den aufgeführten Studien über die Bedeutung der Weissagung in der tragischen Handlung des «Robert Guiskard» bildete wohl eine Bemerkung Guiskards in seiner großen Rede an das Volk. Der Greis Armin, der Wortführer des Volkes vor dem Herzog, bittet denselben, sich mehr zu schonen und die Pflege der pestkranken Soldaten ändern zu überlassen. Denn wenn er, der Ewig-Unersetzliche, angesteckt würde, wäre das Volk verloren. Darauf erwidert Guiskard:

«Ich hab's ihr Leut', euch schon so oft gesagt,
Seit wann denn gilt mein Guiskardwort nicht mehr?
Kein Leichtsinn ist's, wenn ich Berührung nicht
Der Kranken scheue, und kein Ohngefähr,
Wenn's ungestraft geschieht. Es hat damit
Sein eigenes Bewenden — kurz, zum Schluß:
Furcht meinetwegen spart! —» (V. 475 ff.)

Diese Bemerkung, vor allem die Wendung: «Es hat damit sein eigenes Bewenden», die übrigens wörtlich in Schillers «Wallenstein» («Die Piccolomini» 2, 6) vorkommt, muß als eine Anspielung Guiskards auf seine Weissagung aufgefaßt werden. Und zwar scheint dies nicht das erstemal zu sein, daß sich Guiskard dem Volk gegenüber darauf beruft. Er hat es ja seinen Leuten schon so oft gesagt, daß jede Furcht für ihn überflüssig sei. Wenn wir nun auch nicht direkt wissen, wie Kleists Guiskard im Moment, da er die Weissagung vernommen, darauf reagiert hat, und welche Bedeutung Kleist dieser Reaktion beigemessen, so gibt uns doch die zitierte Stelle ausreichende Auskunft darüber. Guiskard vertraut der Prophezeiung. Deshalb trotz er der Pest vor Byzanz, obwohl er weiß, daß er selber angesteckt ist. Aus dem Fragment geht eindeutig hervor, daß Guiskard die Pest hat und darum weiß. Das soll im folgenden belegt werden. Der Herzog scheint später als gewöhnlich aufzustehen:

«Wir glaubten Guiskard nicht im Schlummer mehr.
Die Sonne steht, blick' auf, dir hoch im Scheitel,
Und seit der Normann denkt, erstand sein Haupt
Um Stunden, weißt du, früher stets als sie.» (V. 90 ff.)

Seine Tochter Helena, die sein Ausbleiben erklären soll, verwickelt sich in eigenartige Widersprüche. Damit lenkt sie die Aufmerksamkeit geradezu auf die Tatsache, die sie als möglichst unscheinbar abtun wollte.

- «Greis: Seltsam!
- Der erste Krieger: Jetzt hört sie seinen Tritt im Zelte,
 Und eben lag er noch im festen Schlaf.
- Der zweite Krieger: Es schien, sie wünschte unsrer los zu sein.
- Der dritte Krieger: Beim Himmel, ja; das sag ich auch. Sie ging
 Um diesen Wunsch herum, mit Worten wedelnd:
 Mir fiel das Sprichwort ein vom heißen Brei.
- Greis: — Und sonst schien es, sie wünschte, daß wir nahten.»
- (V. 124 ff.)

Nach einem Streit mit Robert, Guiskards Sohn, erklärt Abälard mehr oder weniger deutlich, Guiskard habe die Pest. Und Guiskard selber bekommt vor dem Volk einen Schwächeanfall, gleich nachdem er Armin wegen seiner unverwüsthlichen Gesundheit beruhigt hat. Kraftlosigkeit aber ist ein eindeutiges Symptom der Seuche. Guiskard weiß auch mit Bestimmtheit um seine Erkrankung und deren Bedeutung. Deshalb versucht er den Sturm auf Byzanz möglichst zu beschleunigen, obwohl sein Heer infolge der Seuche sehr geschwächt ist. Abälard vermutet, daß er noch in der Nacht einen Hauptsturm anordnen werde. Hat Guiskard doch an diesem Morgen die Verhandlungen mit den Verrätern von Konstantinopel, Nessus und Loxias, zum Abschluß gebracht und den einen Punkt, den er bisher mit würdiger Hartnäckigkeit verweigert hat, bewilligt. «Dieser Punkt war (wie sich in der Folge ausgewiesen haben würde) die Forderung der Verräter von Konstantinopel: daß nicht die, von dem Alexius Komnenes vertriebene Kaiserin von Griechenland, im Namen ihrer Kinder, sondern Guiskard selbst, die Krone ergreifen solle.»⁷ Auch Guiskards Verhalten zu Abälard belegt die Tatsache, daß er über seinen Zustand im klaren ist, diesen aber unter allen Umständen vor dem Volk verheimlichen will. Nachdem sich die Begeisterung des Volkes über Guiskards Erscheinen etwas gelegt hat, fragt dieser zuerst nach seinem Neffen, statt, wie man erwarten würde, nach dem Anliegen des Volkes. Wie er Abälard in der Menge entdeckt, beordert er ihn hinter seinen Stuhl, indem er «ihn unverwandt mit den Augen verfolgt» und befiehlt ihm, dort lautlos zu verharren. «Ich sprech' nachher ein eignes Wort mit dir» (V. 413). Dies sonderbare Verhalten ist nur verständlich im Zusammenhang mit dem, was Abälard vorher über Guiskard bekannt gemacht hat. Er hat mit seiner Erklärung gegen den Willen des Herzogs gehandelt. In all diesen Andeutungen erweist sich Kleist als ein Meister der analytischen Technik. Es scheint eine Aufgabe

der Exposition zu sein, dem Zuschauer indirekt beizubringen, daß Guiskard vom Tode gezeichnet ist.

Aus all dem ist ersichtlich, daß sich Guiskard im größten Konflikt befinden muß. Einerseits ist ihm geweissagt worden, er werde sich alles unterwerfen und erst in Jerusalem sterben, anderseits weiß er, daß der Tod schon in ihm steckt. Zwei Kräfte scheinen miteinander im Streit zu liegen, und der Schauplatz dieses Kampfes ist in den Helden hinein verlegt. Von Kleist aus gesehen, könnte man sagen, Guiskards Konflikt sei der Zwiespalt zwischen Gefühl und Verstand. An der für ihn unmöglichen Vereinigung dieser beiden Gegensätze wäre der Held wahrscheinlich zugrunde gegangen, wie acht Jahre später Kleist selber.

Das Problem dieser Tragödie besteht also in einem Konflikt zwischen zwei Kräften, von denen die eine durch die Weissagung repräsentiert wird. In dem Drama oder vielmehr in dessen Helden wird der Kampf ausgefochten. Wie dieser Kampf ausfallen wird, ergibt sich erst im Verlauf des Dramas. Der Ausgang ist nicht von vorneherein ausgemacht; denn Guiskard muß sich entscheiden. Er hat im Gegensatz zu König Oedipus einen gewissen Spielraum der Handlungsfreiheit. Von hier aus können wir nun auch Rückschlüsse ziehen auf jene Situation Guiskards, die derjenigen Oedipus' in Delphi genau entspricht. Seine Weissagung, die verglichen mit derjenigen Oedipus' günstig lautet, läßt ihm verschiedene Wege zu handeln offen. Er kann immer noch tun und lassen, was er will; Oedipus dagegen wird blindlings fortgetrieben. Hegel scheint diese Eigentümlichkeit im Auge gehabt zu haben, wenn er im Zusammenhang mit der Untersuchung über die Bedeutung der Schuld in der griechischen Tragödie schreibt: «das Band zwischen Subjektivität und Inhalt des Wollens bleibt für sie (die konfliktvoll handelnden Individuen) unauflöslich». ⁸

Das Fragment «Robert Guiskard» ist auf eine Entscheidung hin angelegt. Das ist die zweite große Linie, die aus dem Bruchstück ersichtlich ist. Das von den Schrecken der Pest erfüllte Volk kommt zu Guiskard. Er soll Abhilfe schaffen, und zwar durch schleunigsten Abzug von Byzanz. In dieser Bitte gipfelt schließlich die Rede Armins:

«O führ' uns fort aus diesem Jammertal!

.....

Versag uns nicht Italiens Himmelslüfte,

Führ' uns zurück, zurück, ins Vaterland.»

(V. 519 ff.)

Guiskard aber gibt dem Flehen des Volkes nicht nach. Auf die Weissagung vertrauend, bleibt er, der Furchtlos-Trotzende, vor

Byzanz. Er wagt wahrscheinlich sogar einen Angriff und findet samt seinem Volk hier den Tod, an einer Stelle, wo «weiland eine Stadt mit Namen Jerusalem» gestanden. Die Weissagung geht in Erfüllung. Wie Kleist das im weiteren ausgeführt haben würde, ist nicht überliefert. Bekanntlich ist er selber an der Vollendung dieser Tragödie verzweifelt.

Nach der Darlegung dieses Sachverhaltes in den beiden Dramen soll ein vergleichender Ueberblick die wichtigsten Unterschiede zusammenfassen. Ausgangspunkt ist, was die zwei Werke in dieser Beziehung gemeinsam haben. Beiden Helden ist vor langer Zeit eine Weissagung zuteil geworden, die sich am Schluß der Tragödie als wahr erweist. In beiden Fällen treibt also das Drama einem Ende zu, das von vorneherein schon bestimmt ist. Wie verhält sich nun aber der Held dazu? Bei Sophokles hat sich alles vollzogen, ohne daß Oedipus überhaupt etwas davon gemerkt hat, und zwar vor Beginn des Dramas. Dieses bringt nur noch die Erkenntnis des *fait accompli*. Oedipus erfährt sein Schicksal. Diese Erfahrung aber offenbart die Allmacht der Götter. Und der Held ist nur insoweit von Bedeutung, als sie sich an ihm zeigen kann. Der griechische Zuschauer, der, wie Sophokles voraussetzen konnte, den Mythos kannte, war weniger durch die Enthüllungen in Atem gehalten, als durch die tragische Ironie, die Oedipus' Reden und Tun umspielt. Der Leser des «Robert Guiskard» kann aber weder mit dem Inhalt der Weissagung noch mit dem Schicksal des Helden bekannt sein. Die Entfaltung desselben bildet demzufolge einen wichtigen Teil der Spannung. Damit ist aber unmittelbar ein regeres Interesse für den Helden als Einzelpersönlichkeit verbunden. Guiskard steht im Zentrum des Dramas. Von seiner Entscheidung hängt alles ab. Das zeigt sich im Fragment zunächst in der Reaktion des Volkes auf die Nachricht von Guiskards Erkrankung und dann im Verhalten der Normänner, als der Herzog gesund und strahlend vor dem Zelt erscheint. Die Weissagung erfüllt sich erst mit seinem Untergang, das heißt, die in ihr repräsentierte Macht siegt durch die Vernichtung des Helden. Solange Guiskard lebt und kämpft, herrscht Unsicherheit, wer den Sieg davontragen wird. Das verdichtet sich gerade am Schluß des Fragmentes zu einem Bild von einmaliger Eindrücklichkeit: Guiskard vor dem Volk, mit beinahe übermenschlicher Anstrengung die ihn anfallende Schwäche bekämpfend. Oedipus dagegen bestätigt mit jedem Atemzug die menschliche Ohnmacht gegenüber der göttlichen Allmacht.

2. Fürst und Volk

Oedipus ist als Fremder nach Theben gekommen und hat die von der Sphinx heimgesuchte Stadt von dem Rätselugetüm befreit. Für diese Tat hat ihn das erlöste Volk zum König erkoren, da Laius, der vordem König von Theben gewesen, auf einer Fahrt über Land ermordet worden ist. Doch diese Vorgeschichte erlangt in Sophokles' Tragödie keine große Bedeutung. Oedipus ist für die Thebaner einer der Ihren und er fühlt sich auch so, wie seine große Fluchrede zeigt:

.....«Nun da mein
Die Herrschaft ist, die er zuvor besaß,
Sein Lager und das Weib, das ihm gehörte,
Auch seine Kinder jetzt die meinen hießen,
Wär ungesegnet nicht sein Stamm geblieben,
Solch Schicksal aber auf sein Haupt hereinbrach:
Nun will ich auch, als wär's mein eigner Vater,
Sein Recht verfechten und aufs äußerste
Es treiben, bis den Mörder ich gefaßt
Dem Sohn des Labdakos und Polydors,
Des alten Kadmos und des Ahns Agenor.» (V. 258—68)

Daß Oedipus tatsächlich ein Thebaner ist, fällt vorläufig nicht in Betracht. Im Prolog finden wir vor dem Palast des thebanischen Königs Oedipus, Priester und Volk. Die Tatsache, daß das Volk schon im Prolog, also vor dem Einzug des Chors, auf der Bühne vertreten ist, steht in Sophokles' Tragödien einzig da. Allerdings spricht das Volk nicht, es lagert sich nur vor dem Palaste. Aber seine Stimme ist doch vertreten durch den Priester, seinen Wortführer. Obwohl sich der Priester dem König mit einer Bitte nähert, hat die Zusammenkunft doch eher den Charakter einer Beratung:

«So wenden wir uns abermals zu dir,
Gewaltiger Herr, und flehn: Beschütze uns!
Ob eines Gottes Stimme du vernehmest,
Ob dir von Menschen irgend Weisheit werde.
Denn auch die Meinung andrer fand ich oft
Belebt im Geiste des erfahrenen Mannes.
So wach und sinne, Größter du auf Erden.» (V. 40 ff.)

Oedipus aber ist dem Rat des Priesters schon zuvorgekommen und hat Apollo befragt. Das Heil der Polis liegt ihm am nächsten:

«Und doch, wie sehr ihr krankt,
So krank wie ich ist keiner unter euch.
Denn *euer* Leiden geht auf einen nur,
Das eigne Ich, sonst niemand; *meine* Seele
Klagt um die Stadt, um mich und dich zugleich.» (V. 60 f.)

Er wird auch alles dran setzen, dem Spruch Apollos nachzukommen. Auf Kreons Frage, ob er Apollos Antwort vor dem ganzen Kreis verkünden solle, ob es nicht besser wäre, die Angelegenheit privat zu verhandeln, erwidert er:

«Nein, sprich zu allen; trag ich schwerer doch
Am Leid um ihr Geschick als um das meine.» (V. 93/94)

Es geht ihm wirklich nur um das Wohlergehen der Stadt; sein Ich tritt ganz zurück. Das zeigt sich später wieder in seinem Verhältnis zum Chor der thebanischen Greise. Auch ihrem Rat, bei der Verworrenheit der Lage Teiresias, den Seher, herbeizurufen, ist er schon nachgekommen. Volk und König sind vollkommen eins in der Befolgung des delphischen Spruches. Erst als Oedipus, durch des Sehers seltsames Gebaren gereizt, sich erhitzt, distanziert sich der Chor von ihm. Das heißt, er bleibt neutral.

«Wenn wir da wägen, scheint uns seine Rede
Sowohl als deine, Herr, im Zorn gesprochen.» (V. 404 f.)

Und von hier schreitet die Entfremdung zwischen Volk und König immer weiter fort, bis der Chor am Schluß, angesichts der furchtbaren Wahrheit, ausruft:

«Ach, kennt ich dich nicht!» (V. 1345)

Zur Verdeutlichung des hier Gemeinten sei auf Hegel verwiesen, der im dritten Band seiner Aesthetik ausführlich auf die Bedeutung des Chors in der griechischen Tragödie eingeht. «Der Chor ist die wirkliche Substanz des sittlichen heroischen Lebens und Handelns selbst, den einzelnen Heroen gegenüber das Volk als das fruchtbare Erdreich, aus welchem die Individuen, wie die Blumen und hervorragenden Bäume aus ihrem eigenen heimischen Boden, emporwachsen, und durch die Existenz desselben bedingt sind. So gehört der Chor wesentlich dem Standpunkte an, wo sich den sittlichen Verwicklungen noch nicht bestimmte rechtsgültige Staatsgesetze und feste religiöse Dogmen entgegenhalten lassen, sondern wo das Sittliche nur erst in seiner unmittelbar lebendigen Wirklichkeit erscheint, und nur das Gleichmaß unbewegten Lebens gesichert gegen die furchtbaren Kollisionen bleibt, zu welchen die entgegengesetzte Energie des individuellen Handelns führen muß. Daß aber dies gesicherte Asyl wirklich vorhanden sei, davon gibt uns der Chor das Bewußtsein.» (S. 548.) Oedipus handelt nie gegen die Interessen der Polis, ja außer den Interessen des Staates scheint er gar keine andern, eigenen zu vertreten. Auf alle Fälle treten sie ganz zurück.

Ueber das Verhältnis Guiskards zu seinem Volk gibt uns nicht nur das, was sich im Fragment vor unsern Augen abspielt, deut-

liche Auskunft, sondern auch die Vorgeschichte, die im Fragment erwähnt wird. Diese hätte wahrscheinlich im Verlauf der Tragödie, im Gegensatz zu «König Oedipus», eine nicht unwesentliche Rolle gespielt. Dafür spricht nicht nur, daß Kleist in einer Fußnote eigens näher darauf eingeht, sondern vor allem die Tatsache, daß er hier, wie F. Braig zeigt, von den geschichtlichen Verhältnissen abweicht. Wir wenden uns zunächst diesem Sachverhalt zu, wobei wir uns zum Teil auf die Ausführungen Braigs stützen. Robert Guiskard ist nach Kleists Angaben der vierte Bruder Wilhelms von der Normandie, des Stifters des Normännerstaates in Italien. Nach Wilhelms Tod folgten sich «drei Brüder in Ermangelung der Kinder, rechtmäßig in der Regierung». Otto, der dritte Bruder, hinterließ bei seinem Tode einen unmündigen Sohn, Abälard, der nun nach dem Erbfolgegesetz hätte zum Regenten ausgerufen werden sollen. Doch Guiskard, der durch Otto zu seinem Vormund eingesetzt worden war, wurde gekrönt, «sei es, weil die Folgereihe der Brüder für ihn sprach, sei es, weil das Volk ihn sehr liebte». Seit dreißig Jahren ist Guiskard regierender Herzog, und Robert, sein Sohn, gilt als sein Nachfolger. Guiskard zuliebe ist also das Erbfolgegesetz, ein rechtsgültiges Staatsgesetz, übergangen worden, «und die Mittel, die angewendet wurden, um dies zu bewerkstelligen», sind in Vergessenheit geraten. Abälard gegenüber ist das Normannenvolk schuldig geworden, und es hat sich gegen die Staatsordnung, gegen das Gesetz vergangen. Das Gesetz kommt aber, wie es in der «Penthesilea» heißt:

«Fern aus der Urne alles Heiligen,
 ...von der Zeiten Gipfel nieder,
 Den unbetreten, die der Himmel ewig
 In Wolkenduft geheimnisvoll verhüllt.»

(V. 1905 f.)

Guiskards Verhältnis zu seinem Volk gleicht demnach keineswegs organischer Verbundenheit. Er ist nicht aus einer ursprünglichen Einheit als Erster, als Fürst, hervorgewachsen, sondern ist durch den Ueberschwang des Gefühls erhoben worden. Sein Ich ist auf Kosten des Gesetzes erhöht worden. Diese Auszeichnung und Besonderheit ist auch im Fragment spürbar, in Guiskards Verhalten dem Volk gegenüber. Sein Zelt steht erhöht, und wenn er oder Mitglieder der herzoglichen Familie mit den Normannen reden, so geschieht dies vom Hügel aus. Abälard ist der einzige, der, «von dem Hügel herabsteigend», sich unter das Volk mischt. Daß Volk und Herrscher nicht unmittelbar, organisch miteinander verbunden sind, äußert sich auch in der Haltung der Normannen. Die erste Szene bringt die Anfänge einer Revolte. Das Volk fleht nicht nur,

es droht auch. Wenn Guiskard das Heer nicht schleunigst wegführt, so wird er sich an der Kaiserstadt nichts als einen Leichenstein erobern und dazu noch den Fluch des von ihm ins Verderben geführten Volkes auf sich laden. Nur die Weisheit des alten Kriegers Armin verhütet offene Revolution. Er vermag die Normannen etwas zu beruhigen, indem er Wortführer des Volksbegehrens wird. Doch wie stellt sich nun Guiskard zu den Bitten seines Heeres? Wie sich aus der ersten Szene ergibt, ist es nicht das erstemal, daß die Normannen bei ihrem Herzog deswegen vorstellig werden. Bis jetzt aber hat er sich immer als der «Furchtlos-Trotzende» erwiesen, der den Bitten des Volkes nicht nachgegeben hat. Immerhin hat er sich auf das Aufopferndste um die Kranken bemüht und nichts gescheut, ihre Not zu lindern. Aber das wirksamste Mittel, nämlich sofortigen Abzug, hat er bisher außer acht gelassen. Guiskard muß demnach neben der Sorge um sein Volk noch andere, eigene Interessen verfolgen. Auch darin unterscheidet er sich von König Oedipus, dessen einziges Ziel das Wohl der Stadt ist. Aus dem Fragment ist nun freilich nicht genau ersichtlich, worin diese eigenen Interessen bestehen. Auf alle Fälle konzentrieren sie sich auf Byzanz, wie aus Guiskards trotzigen Worten zu entnehmen ist: «In Stambul halt ich still, und eher nicht» (V. 448). Byzanz aber ist, nach Anna Komnena, das ehrgeizige Ziel der Kreuzritter. Es ist nicht ausgeschlossen, daß Guiskard, auf seine Weissagung vertrauend, dieselbe für seine Eroberungspläne mißbraucht hat und statt nach Jerusalem nach Byzanz gezogen ist, das er jetzt unter allen Umständen erobern will. So vermutet auch F. Braig.⁹ Damit würde sich Guiskard aber des gleichen Fehlers schuldig gemacht haben, wie das Volk, als es an Stelle des rechtmäßigen Thronfolgers Abälard Guiskard zum Herzog gekrönt hat. In beiden Fällen hat das überschwängliche Ich-Gefühl sich über etwas hinweggesetzt. Insofern wären sie einander verbunden, und in einer Schicksalsgemeinschaft gehen sie vor Byzanz unter. Guiskard wird dem Flehen des Volkes nicht nachgeben, er wird der Pest trotzen und vor Byzanz bleiben, wo er und sein Volk im Kampf gegen den Feind und die Seuche erliegen. Nochmals wird sein Wille den Sieg davontragen und das Volk, das ihm nur allzu gerne Folge leisten wird, mitreißen. Zu Beginn freilich fordert das Volk fast drohend den Abzug, und der Greis nimmt sich dieses Begehrens an und drückt damit seine Billigung aus. Doch als Abälard Guiskards Erkrankung mitteilt und dessen wahnwitzigen Plan verrät, noch in der folgenden Nacht Byzanz zu stürmen, sind die Krieger und selbst der Greis Feuer und Flamme.

«Greis: O möcht' er doch!

Der erste Krieger: O könnten wir ihm folgen!

Der zweite Krieger: O führt' er lang' uns noch, der teure Held,
In Kampf und Sieg und Tod!»

(V. 378—80)

Und wie Guiskard in voller Kriegsrüstung gesund und strahlend erscheint, sind Abälards Warnungen vergessen. Die letzte Rede Armins darf hier freilich nicht übersehen werden. Diese weist in ihrer szenischen Einordnung, vor allem aber in dem wiederholten Anfang eine Zwiedeutigkeit auf, die nicht bedeutungslos sein kann. Man darf ferner nicht außer acht lassen, daß Armins Rede, die durch vierhundertachtzig Verse vom Beginn der Tragödie getrennt ist, die genaue Entsprechung zu derjenigen des Priesters in Sophokles' «König Oedipus» darstellt, die unmittelbar auf Oedipus' Eingangsworte folgt. Schon die Tatsache allein, daß der Greis in dieser eher wortkargen Tragödie seine Anrede wiederholt, läßt aufmerken. Zwischen die erste und zweite Fassung dieser Rede fällt aber jene hochbedeutsame, nur in Ausrufen bestehende Szene, in der Guiskard, von einer Schwäche angefallen, sich vor allem Volk auf eine Heerpauke niederläßt. Zunächst beginnt der Greis mit einer eher rhetorisch wirkenden Frage:

«Du weißt's, o Herr! du fühlst es so wie wir —

Ach, auf wem ruht die Not so schwer, als dir?

In dem entscheidenden Moment, da schon —» (V. 484 f.)

Dann, nachdem sich der Herzog gesetzt und ihn zum zweitenmal zum Sprechen aufgefordert hat, sieht er «gedankenvoll vor sich nieder». Und erst, als das Volk ungeduldig wird, erwacht er wie aus einem Traum und spricht «gesammelt»:

«Du weißt's, o Herr — und wem ist's so bekannt?

Und auf wem ruht des Schicksals Hand so schwer?

Auf deinem Fluge rasch, die Brust voll Flammen ...»

(V. 493 f.)

Die lange gedankenvolle Pause und schließlich der abgeänderte Anfang lassen vermuten, daß der Greis hinter Guiskards Geheimnis gekommen ist. Wie der Zuschauer, so ist nun auch er überzeugt, daß Guiskard die Pest hat. Obwohl er von Guiskard zur Kürze aufgefordert ist, schildert er nochmals ausführlichst die Leiden der Pestkranken. Ob er damit wohl eine geheime Absicht verfolgt? Da das Fragment gleich darauf abbricht, werden wir hierüber im Ungewissen bleiben. Doch wie dem auch sei, eines steht nun wohl fest: der Greis wird von jetzt an Guiskards Gegner sein und

zu Abälard halten. Das besagt aber nichts anderes, als daß das Volk in zwei Parteien gespalten wird. Dieser Zwist wird das Seinige beitragen zum allgemeinen Untergang. Mit diesem offenen Zwiespalt bricht aber nur auf, was seit jener ersten Verletzung des Gesetzes durch das überschwängliche Gefühl schon lange latent vorhanden gewesen und wodurch auch Guiskard gezeichnet ist.

Die Ausführungen über die Beziehungen zwischen Fürst und Volk in Kleists «Robert Guiskard» sind umfassender als die Darstellung dieses Sachverhaltes in Sophokles' «König Oedipus». Dies ist durch zwei Umstände bedingt. Da «Robert Guiskard» ein Fragment ist, sind hier die Verhältnisse nicht so übersichtlich wie in «König Oedipus». Bedeutsamer aber, vor allem für den Vergleich, ist die zweite Tatsache, daß nämlich in «Robert Guiskard» die Beziehungen zwischen Fürst und Volk viel mannigfaltiger und spannungsreicher sind. In «König Oedipus» sind Fürst und Volk «organisch» miteinander verbunden, insofern sie beide dasselbe Ethos vertreten, insofern sie jene «Sittlichkeit» *sind*, die noch nicht in «rechtsgültigen Staatsgesetzen und religiösen Dogmen» verankert ist. Ihre Gemeinschaft ist unmittelbar und nicht bewußt. Sie ist gesetzlos und deshalb geschichtslos. Das Volk, das heißt den Chor der thebanischen Greise, kann man «dem Tempel der Architektur vergleichen, welcher das Götterbild, das hier zum handelnden Helden wird, umgibt». ¹⁰ Das Volk bleibt denn auch von allen tragischen Stürmen unberührt, denen der Fürst als Handelnder ausgesetzt ist.

Der Normannenstaat aber ist, wie Kleist entgegen der historischen Ueberlieferung betont, durch Gesetze konstituiert. Das heißt, diese Gemeinschaft beruht auf dem Wissen um das «Sittliche», sie ist der sich selbst bewußt gewordene Geist ¹¹ und somit geschichtlich. Von hier aus gesehen wird nun auch das zwiespältige Verhältnis zwischen Guiskard und dem Normannenvolk verständlich. Jenes Schwanken zwischen glühender Verehrung, ja Vergötterung und Rebellion und Mißtrauen, das die erhaltenen Szenen kennzeichnet, steht in engstem Zusammenhang mit dem durch Guiskards Krönung bewußt begangenen Verstoß gegen das Gesetz. Darin zeigt sich der dem Menschen in der Freiheit gestellte Auftrag. Die Freiheit gibt dem Menschen nicht nur die Möglichkeit der Wahl, sondern sie überträgt ihm auch die Verantwortung dafür. Wir erkennen nun, weshalb im Gegensatz zu «König Oedipus» das Volk mitsamt seinem Fürsten zugrunde geht. Das Volk ist nicht wie bei Sophokles passiver Hüter des Göttlichen, sondern es wird in seiner Freiheit selbst schuldig. Damit ist es aber nicht mehr die «geistige

Szene» der Tragödie, «der Tempel», der den Helden umgibt und von dem sich dieser abhebt. Sein Schicksal verstärkt und überhöht die Tragik des Helden, wie in einer Symphonie die Orchesterbegleitung die Melodie heraushebt.

3. Die Pest

Die Stadt Theben wird schon seit geraumer Zeit von der Pest heimgesucht. Wer von ihrem Hauch angeweht wird, siecht dahin. Die Stadt ist bis ins Mark krank und vermag sich kaum mehr aus dem «blutigen Wogenschwall» zu erheben. Unter dem Druck dieses Dämons sucht das Volk Hilfe beim König, und so versammelt es sich zu Beginn des Prologs vor dessen Palast. Der Priester des Zeus bringt als würdiger Vertreter des Volkes Anliegen vor. Oedipus, der die Stadt schon einmal in höchster Not gerettet hat, soll auch diesmal wieder auf einen Ausweg sinnen. Wenn auch nicht mit göttlichen Kräften begabt, so ist er doch der Erste unter ihnen und «erprobt vor ändern in Geschicken des Lebens und in gottgesandtem Unglück». (V. 33/34.) Als Führer des Staates ist es gleichsam seine Pflicht, alles, was in seinen Kräften steht, zu tun, um die Stadt vor dem drohenden Untergang zu bewahren.

«Denn willst du ferner König sein im Land
Traun, schöner bist du's, wenn ein Volk dir lebt.»

(V. 54/55)

Das Volk mahnt den Herrscher an seine Pflicht. Doch dies ist eigentlich ganz überflüssig; denn Oedipus ist ihm schon zuvorgekommen. Er hat, bevor das Volk zu ihm gekommen ist, das einzig mögliche getan und Kreon nach Delphi geschickt, um des Gottes Ratschlag einzuholen. Nur der Gott kann Mittel und Wege angeben, wie dem «gottgesandten Unglück» zu begegnen sei. Auch hier zeigt sich, daß Oedipus als Individuum nicht zählt. Wie der Not abgeholfen wird, hängt nicht von seinem Entscheid ab, sondern liegt bei den Göttern. Schon naht sich auch Kreon mit der delphischen Kunde. Apollo befiehlt:

«Die unheilbare Schwäre unsres Landes,
Die diesem Grund entsprossen, auszumerzen...»

(V. 97 f.)

Blut ist's, das die Stadt vergiftet. Laius' ungerächte Ermordung hat die Pest heraufbeschworen. Durch die Seuche strafen die Götter das thebanische Volk für seine Unterlassungsschuld. Es ist nun die Aufgabe des Königs Oedipus, diese Rache nachzuholen. Er soll die

Mörder suchen und strafen. Dann wird die Stadt von der Pest befreit. Ohne Zögern macht sich Oedipus an seine Aufgabe und läßt sich gleich von Kreon die näheren Umstände von Laius' Tod erzählen. Der wahre Sachverhalt ist ihm fremd, da er erst später nach Theben gekommen ist. Doch es zeigt sich, daß niemand genau Bescheid weiß.

«Der König reiste über Land nach Delphi,
So gab er an, und kehrte nie zurück.»

(V. 114/115)

Von denen, die ihn begleitet haben, ist einer entflohen, der nichts zu sagen weiß als dies, daß Räuber auf ihn gestoßen seien, stärker an Zahl als sie, und ihn erschlagen haben. Angesichts dieser spärlichen Zeugnisse macht es sich Oedipus zur heiligen Pflicht, von Anfang alles aufzuhellen. Dies liegt nicht nur im Interesse der Stadt, sondern auch in seinem eigenen; denn, wer dem König Laius nach dem Leben getrachtet hat, wird dessen Nachfolger ebenso feindlich gesinnt sein. Mit der Verkündigung, daß der geständige Mörder aus Theben verbannt werde, denjenigen aber, der seine Schuld verheimliche, die Acht treffen solle, beginnt der König die Untersuchung, in der die Handlung der Tragödie besteht. Damit verschwindet auch die Pest aus dem Gesichtskreis. Sie wird im Verlauf des Dramas nicht mehr erwähnt. Deshalb sieht C. Robert¹² in der Seuche nur ein dramaturgisches Hilfsmittel für die Exposition. Tatsächlich bringt die Pest die ganze Aufhellung ins Rollen. Es darf aber nicht übersehen werden, daß dieser Anstoß von den Göttern herkommt. Die dadurch in Bewegung gesetzte Handlung ist demnach durch sie bestimmt. Sie ist ein «Werk der Notwendigkeit», um einen Begriff Schellings einzuführen, der in seinen philosophischen Schriften und auch in seinen Vorlesungen über die Philosophie der Kunst von großer Bedeutung ist. Die Geschehnisse, in deren Verlauf Oedipus entdeckt, welch fürchterliche Verbrechen er begangen hat, sind von absoluter Notwendigkeit, das heißt, ihr Ablauf ist von einer außermenschlichen oder über dem Menschen stehenden Macht bestimmt. Oedipus hat auf sie keinerlei Einfluß. Gerade diese Tatsache wird bei einem späteren Vergleich mit Kleists «Robert Guiskard» bedeutungsvoll. Der König geht freilich mit diesen höheren Mächten einig, indem er sofort mit den Nachforschungen beginnt, um: «die unheilbare Schwäre unseres Landes, die diesem Grund entsprossen, auszumerzen». Doch der delphische Spruch meint in seiner vieldeutigen Allgemeinheit nicht nur die ungerächte Ermordung des Laius', sondern Oedipus selber, ihn, der seinen Vater Laius erschlagen und in blutschänderischer Ehe mit seiner Mutter Jokaste lebt. Die Pest ist somit nicht nur

die Strafe für eine vergangene Unterlassungsschuld der Thebaner, sondern auch für die gegenwärtigen, unhaltbaren Zustände. Doch in beiden Fällen ist es eigentlich so, daß die Götter durch die Pest etwas strafen, das sie selbst herbeigeführt haben. Die Sphinx hat die Thebaner verhindert, den näheren Umständen von Laius' Tode nachzuforschen, und was Oedipus' Vergehen anbelangt, so ist es ja Apoll, der ihn, anstatt seine Frage zu beantworten, durch die Weissagung dem Verhängnis geradezu in die Arme treibt. «Phoibos Apollon war's, Apoll, der solch Unheil an mir vollbracht.» (V. 1329/30.) Es ist der Gott, der Oedipus in die Schuld getrieben hat, und er wiederum fordert auch, daß der schuldlos Schuldige, die «unheilbare Schwäre» ausgemerzt werde. Der König ist «vom Verhängnis zum Verbrecher bestimmt, und selbst gegen das Verhängnis kämpfend, wird er doch fürchterlich bestraft für das Verbrechen, das ein Werk des Schicksals war». ¹³ Oedipus ist unschuldig, insofern «unser heutiges tieferes Bewußtsein diese Verbrechen, da sie weder im eigenen Wissen noch im eigenen Willen gelegen haben, auch nicht als Taten des eigenen Selbst anerkennt». ¹⁴ Er ist für uns unschuldig, weil er die Freiheit zu wählen gar nicht hatte. Für die Griechen aber war er schuldig, so fährt Hegel fort, weil er die Verbrechen begangen hat, und für sie «das Band zwischen Subjektivität und Inhalt des Willens unauflöslich war». ¹⁵ Tatsächlich erwähnt auch Oedipus mit keinem Wort, daß er ja alle diese Verbrechen unwissend vollbracht habe. Die Tragödie bejaht die Frage: «Bin ich böse?» (V. 822), die er stellt, als ihm zum erstenmal eine Ahnung seiner Lage aufdämmert, nicht direkt. Doch durch seine Blendung bekennt er sich zu seinen Taten; denn er hat jetzt erkannt, wer er ist.

Sowohl F. v. Funk als auch Anna Komnena überliefern, daß Guiskard auf seinem Feldzug nach Byzanz der Pest erlegen ist. Ein Epigramm Kleists, das mit andern im «Phöbus» veröffentlicht wurde, um die Haltung des Publikums der Tragödie «Penthesilea» gegenüber zu geißeln, lautet: «Robert Guiskard, Herzog der Normänner».

«Nein, das nenn ich zu arg! Kaum weicht mit der Tollwut die Eine Weg vom Gerüst, so erscheint der gar mit Beulen der Pest.»

Das Fragment selbst beginnt mit der großartigen Schilderung der Pest durch das geängstete Volk. Volk jeden Alters und Geschlechts begleitet den Ausschuß von Normännern vor Guiskards Zelt und bittet ihn, «in unruhiger Bewegung» alles zu versuchen, um den «Felsen» zu erschüttern, «den angestempört die ganze Heereswog' umsonst umschäumt!» (V. 5/6). Volk und Heer sind äußerst

geschwächt. Man fürchtet, das Lager werde das Grab des ganzen Volkes. Vom Giftqualm der Pest angehaucht, zerfallen die in Angst erstarrten Menschen zu Asche. Die Normannen haben gelitten, was ein Volk erdulden kann; nun soll es genug sein. Nur schleuniger Abzug wird das Volk noch vor der von der Hölle grausend zugeschickten Seuche retten. Es besteht also, im Gegensatz zu «König Oedipus», für diese Menschen eine Möglichkeit, der durch die Pest drohenden Vernichtung zu entgehen. Es steht ihnen sozusagen *frei*, vor Byzanz zu bleiben oder abzuziehen. Sie haben die Möglichkeit der Wahl. Deshalb schickt das Volk einen Ausschuß zum Herzog, um ihm seine Bitte nochmals in ihrer ganzen Dringlichkeit vorzustellen. Damit beginnt, wie bei Sophokles, die Tragödie. Doch die Beratung zwischen Volk und Herrscher, wie dem Uebel abzu- helfen sei, die in der griechischen Tragödie im Prolog und zu Beginn des ersten Epeisodions stattfindet, beansprucht bei Kleist das ganze Fragment. Ja, selbst am Schluß der zehnten Szene wissen wir immer noch nicht genau, was die Normannen unternehmen werden. Auch kommt es, wie wir schon bei der Untersuchung des Verhältnisses zwischen Fürst und Volk sahen, eigentlich gar nicht zu einer richtigen Aussprache; denn der Herzog erscheint zunächst gar nicht. Seine Tochter Helena, die zuerst vor das Zelt kommt, bittet die Normannen, sich zu zerstreuen und später wiederzukehren, und Robert macht ihnen sogar Vorwürfe und sieht in Armin den Anstifter eines Aufruhrs. Dies ist jedoch vollständig ungerechtfertigt; denn der Greis hat ja das Volk für sein stürmisches Drängen zurechtgewiesen und ausdrücklich betont: «Dem Flehn will ich, ich sag' es noch einmal, nicht der Empörung meine Stimme leihn». (V. 60/61) Doch die ganze Verzögerung von Guiskards Erscheinen deutet indirekt an, daß der Herzog von der Pest angesteckt sei. Als dann Guiskard schließlich selbst vor das Volk tritt und sich nach dessen Anliegen erkundigt, bringt der Greis die Bitte, die die Normannen hergeführt hat, zunächst noch nicht vor. Der Herzog soll nicht meinen, die Leute seien über sein Erscheinen deshalb so begeistert, weil sie nun endlich ihr Verlangen vorbringen können. Der ungeheure Jubel kommt daher, weil Guiskards gesunde Erscheinung die Normannen von der Angst befreit hat, er sei pestkrank. Daran schließt Armin nun seine dringende Bitte, der Herzog, der Ewig-Unersetzliche, möge sich doch schonen und sich nicht so wie bisher der Gefahr der Ansteckung aussetzen. Das eigentliche Begehren des Volkes bringt er erst später vor. Da das Fragment gleich darauf abbricht, wissen wir nicht, wie sich Guiskard dazu verhalten wird. Immerhin läßt diese Szene gewisse Schlüsse zu. Wie

er die Befürchtungen des Greises, seine herzogliche Person betreffend, unmittelbar vorher mit der Anspielung auf seine Weissagung in den Wind geschlagen hat, so wird er auch die Angst der Normannen zu zerstreuen wissen und seinen Willen durchsetzen. Die Lösung des Problems, vor das die Thebaner wie die Normannen durch die Pest gestellt werden, liegt nach Kleists Konzeption einzig beim Herzog. Dieser behält sich den Schlußentscheid vor. So wird es möglich, daß er selbst gegen die Interessen der Gemeinschaft zugunsten des individuellen Handelns fallen kann. Dieser Entscheid aber, der bestimmen wird, daß die Normannen die Belagerung der Kaiserstadt nicht abbrechen, sondern trotz der Pest nochmals einen Sturm wagen sollen, leitet die Katastrophe, die schon lange am Rande dieser Welt gewittert, endgültig ein. Insofern setzt auch hier die Pest das tragische Geschehen in Bewegung, sie deckt einen unhaltbaren Zustand auf. Doch sie erfüllt diese Funktion indirekt, gleichsam auf dem Umweg über Guiskards Entscheidung. Dies belegt erneut die Tatsache, daß in Kleists Tragödie dem Individuum ein ungleich größerer Spielraum gegeben ist als in «König Oedipus». Jetzt erklärt sich auch, weshalb die Geschehnisse, nämlich die Reaktion von Fürst und Volk auf die Pest, die bei Sophokles nur hundertfünfzig Zeilen beanspruchen, in «Robert Guiskard» beinahe einen ganzen Akt füllen. Doch der Pest kommt in Kleists Drama, wie wir sahen, noch eine weitere Funktion zu. Sie veranlaßt nicht nur Guiskards Entscheid, sie hat selbst von dem Feldherrn Besitz ergriffen. Dieser Sachverhalt spitzt die Lage zu. Hier offenbart sich wieder der Unterschied zu «König Oedipus». Rein äußerlich betrachtet ist die Anfangssituation auch hier auf eine Entscheidung hin angelegt; denn ebenso wie bei Kleist bittet das Volk den Fürsten, Abhilfe zu schaffen. Sophokles aber nimmt diesem Moment die dramatische Spannung dadurch, daß Oedipus schon vorher von sich aus das einzige Mittel versucht hat. Kleist dagegen steigert die Spannung der Situation, indem Guiskard, der das Volk vor der Seuche retten soll, selber todkrank ist. Die Tatsache, daß Guiskard von den Klauen der Seuche ergriffen ist, bewirkt das Aufbrechen der schon lange latent vorhanden gewesenen Zwistigkeiten im Volk, die in der Feindschaft der Vettern Abälard und Robert gipfeln. Ja, die Uneinigkeiten scheinen in Guiskards nächster Nähe aufzuflammen. Im Personenverzeichnis, das Kleist dem im «Phöbus» veröffentlichten Fragment beifügte, ist Helena als Abälards Verlobte aufgeführt. Infolge seiner tödlichen Erkrankung ist Guiskard gezwungen, die Eroberung von Byzanz zu beschleunigen und deshalb die Bedingungen der Verräter von Konstantinopel anzu-

nehmen. Damit begeht er aber den schändlichsten Verrat an seinem Lieblingskind Helena, der von Alexius Komnenes vertriebenen Kaiserin von Griechenland. So zerstört im Gefolge der Pest das Gespenst der Zwietracht seine innigsten Beziehungen. Doch dieser Zwist zerreißt nicht nur die Bande der Familiengemeinschaft, er erfaßt auch Guiskards Person. Seine Erkrankung ist gewissermaßen nur das äußere Symptom dafür. Ihm, dem Bräutigam der Siegesgöttin, tritt auf dem Wege zum Vermählungsfest die Seuche entgegen. Der Held, der sich den Kranz der Vollendung erringen will, wird durch seine körperliche Endlichkeit daran verhindert. Die Pest stellt seinen begeisterten Glauben, sein Gefühl auf das grauenvollste in Frage, wie das Gesetz des Amazonenstaates Penthesileas Liebe zu Achill, oder das preußische Kriegsgesetz des Prinzen von Homburg Glauben an sein Glück. Aus dieser so echt kleistischen Situation wuchs auch die Tragödie «Robert Guiskard» hervor. Was uns nun aber vor allem interessiert, ist der Umstand, daß es sich hier um ein *menschliches* Problem handelt. Der Mensch steht im Zentrum, auf ihn allein kommt es an. Er hat mit diesem Widerspruch irgendwie fertig zu werden, oder er geht daran zugrunde. In seinen Dichtungen hat Kleist immer wieder diese menschliche Lage und die Versuche, sie zu meistern, dargestellt. Welche Bedeutung er dabei dem Individuum, dem menschlichen Ich beimaß, zeigt sich vielleicht am eindrucklichsten in der «Marquise von O...». Die Marquise ist ohne ihr Wissen, also unschuldig, schwanger geworden.¹⁶ Ihrer Familie, die sie von sich stößt und ihr die Kinder aus erster Ehe wegnehmen will, trotz sie aber, im Bewußtsein ihrer Unschuld. «Durch diese schöne Anstrengung mit sich selbst bekannt gemacht, hob sie sich plötzlich, wie an ihrer eigenen Hand, aus der ganzen Tiefe, in welche das Schicksal sie herabgestürzt hatte, empor. Der Aufruhr, der ihre Brust zerriß, legte sich, ... sie küßte häufig die Kinder, diese ihre liebe Beute, und mit großer Selbstzufriedenheit gedachte sie, welch einen Sieg sie, durch die Kraft ihres schuldfreien Bewußtseins, über ihren Bruder davongetragen hatte.»¹⁷ In gewisser Hinsicht befindet sich also die Marquise in einer ähnlichen Situation wie Oedipus am Schluß von Sophokles' Tragödie. Beide erkennen, daß sie ohne ihr Wissen eine Tat begangen haben, die den ethischen Normen widerspricht. Bei Kleist stellt sich nun aber gerade das Problem, mit dem Sophokles aufhört, nämlich der innerliche Konflikt zwischen dem reinen Gewissen und der sichtbaren Tat. In der «Marquise von O...» wird er so gelöst, daß das schuldfreie Bewußtsein den Sieg davonträgt. Der mit Kot beworfene Schwan taucht rein aus den Fluten empor.

Robert Guiskard aber scheitert an dem Widerspruch. Er stirbt an der Pest. Doch nicht unschuldig: In der Ueberschwänglichkeit seines Gefühls, in der er durch die Weissagung noch bestärkt worden ist, hat er seine Pflicht als Kreuzritter vernachlässigt, und statt nach Jerusalem zu ziehen, hat er sich von den Flügeln seiner Siegesgöttin nach Byzanz tragen lassen. Und hier wiederum trotz der freventlich der Pest und gibt wider sein besseres Wissen seinem Ehrgeiz und seiner Weissagung, seinem Gefühl nach. Die Pest vor Konstantinopel ist die letzte Mahnung, die ihn an seine menschlichen Grenzen erinnert, doch auch diese beachtet er nicht, und so geht er zugrunde.

In beiden Tragödien beginnt mit der Pest die Aufhebung eines unhaltbaren Zustandes. Doch bei Sophokles hat dies den Charakter verhängnisvoller Notwendigkeit, bei Kleist dagegen denjenigen einer Prüfung. Oedipus endet in der Erkenntnis, daß er sehend blind ist. Robert Guiskard wird vom Tod ereilt, als er wähnt, den Kranz der Unsterblichkeit sich errungen zu haben. Der Grieche erfährt, daß die menschliche Besonderheit und Freiheit dem göttlichen Daimon gegenüber ein Nichts ist; der Normanne scheitert, weil er im Gefühl seiner Auserwähltheit sich seiner Wahlfreiheit, des Vorrechts der Reflexion, meinte entschlagen zu können. Insofern ist die Tragödie «Robert Guiskard» eine Umkehrung von Sophokles' «König Oedipus». Und zwar beruht diese Umkehrung darauf, daß der Normanne vor dem Thebaner etwas voraus hat. Sie ist demnach nichts anderes als die Krönung der im vorhergehenden aufgezeigten Unterschiede dieser beiden Dramen. Verglichen mit Kleists Robert Guiskard hat Sophokles' Oedipus viel weniger Spielraum zur Entfaltung seiner eigenständigen Persönlichkeit. Seine individuelle Freiheit ist auf ein Mindestmaß beschränkt, und dieses erweist sich noch als nichtig. Umgekehrt ist Robert Guiskard der Furchtlos-Trotzende, Ewig-Unersetzliche, der von seinem Volk gleich einem Gott verehrt wird. Dieser alle überragende, einzig dastehende Held, dem alles möglich zu sein scheint, dessen hochfliegende Pläne sogar noch durch eine Weissagung begünstigt werden, scheitert, weil er meint, jene menschliche Möglichkeit der Wahlfreiheit zwischen Bewußtgewordenem, Erkanntem nicht beachten zu müssen. Die menschliche Freiheit ist ihm nur Vorrecht, nicht Auftrag. Der Grieche geht an seiner Abhängigkeit zugrunde, der Normanne an seiner Freiheit.

Exkurs: Tragödie und Komödie

Bis jetzt wurde Sophokles' «König Oedipus» nur mit Kleists «Robert Guiskard» verglichen. Kleists Begegnung mit Sophokles wirkte sich aber, wie wir sahen, noch weiter aus. Im folgenden richten wir nun unser Augenmerk auf die Komödie «Der zerbrochene Krug». Es stellt sich nun freilich die Frage, ob sich eine Tragödie und eine Komödie in unserem besonderen Falle so ohne weiteres miteinander vergleichen lassen. Werden die Ergebnisse eines solchen Vergleichs, der einige wesentliche Unterschiede zwischen diesen beiden Dramatikern herausstellen soll, nicht dadurch getrübt, daß die verglichenen Dramen schon von allem Anfang an so stark voneinander abweichen? Diesem Problem müssen wir vorerst etwas nachgehen.

Wir sahen zu Beginn, daß bei Kleist der frei schaffenden Phantasie des Künstlers immer der Vorrang zukommt. Die Begegnung mit Sophokles konnte nur deshalb zur Guiskard-Katastrophe führen, weil Kleist viel weniger empfangend als selbsttätig war. Ob ein Mißverständnis, das ihm infolge dieses übereiligen Tätigkeitsdranges unterlaufen war, dabei eine gewisse Rolle spielte, bleibe dahingestellt. Die vergleichende Betrachtung des Guiskard-Fragmentes mit «König Oedipus» offenbart in allen verglichenen Punkten Kleists Eigenwilligkeit. Wir dürfen ferner die Umstände nicht ganz außer acht lassen, unter denen die Komödie als zweites im Zeichen der Begegnung mit Sophokles stehendes Werk entstand. So liegt es nahe, zu vermuten, daß in jenen Eigenwilligkeiten dieselben Kräfte zum Ausdruck kommen, die schließlich aus der Situation des sich selber verurteilenden Richters eine Komödie werden ließen. Wenn sich diese Vermutung als richtig erweist, so wird die Tatsache, daß die zu untersuchenden Dramen gattungsmäßig voneinander verschieden sind, unserem Vergleich nicht zum Nachteil gereichen, sondern sie wird ihm zugute kommen. Kleist selbst scheint die Möglichkeit eines solchen Zusammenhanges geahnt zu haben, wenn er, freilich nicht in direktem Hinblick auf seine Werke, im «Brief eines jungen Dichters an einen jungen Maler» schreibt: «Aber ihr Leute, ihr bildet euch ein, ihr müßtet durch euren Meister, den Raphael oder Corregge, oder wen ihr euch sonst zum Vorbild gesetzt habt, hindurch; da ihr euch doch ganz und gar umkehren, mit dem Rücken gegen ihn stellen, und, in diametral-entgegengesetzter Richtung, den Gipfel der Kunst, den ihr im Auge habt, auffinden und ersteigen könntet. — ,So!«, sagt ihr und seht mich an: ,was der Herr uns da Neues sagt!« und lächelt und zuckt die Achseln. Demnach, ihr Herren, Gott befohlen! Denn da Kopernikus schon

vor dreihundert Jahren gesagt hat, daß die Erde rund sei, so sehe ich nicht ein, was es helfen könnte, wenn ich es hier wiederholte. Lebet wohl!»¹⁸ Schon mit der Konzeption der Tragödie «Robert Guiskard» hat sich Kleist, wie wir sahen, «ganz und gar umgekehrt» und mit dem Rücken gegen seinen Meister gestellt. Es wird nun zu zeigen sein, inwiefern dies auch für das Lustspiel «Der zerbrochene Krug» zutrifft. Vor der Durchführung dieses Vergleichs soll ein Exkurs über das Wechselverhältnis von Tragödie und Komödie unsere Vermutung gründlicher untermauern.

Die folgenden Ausführungen erheben keineswegs den Anspruch, irgendetwas allgemein Gültiges über das Verhältnis dieser beiden dramatischen Gattungen auszusagen. Sie sind ganz im Hinblick auf unser besonderes Problem gehalten, auf die Unterschiede zwischen Kleist und Sophokles¹⁹, die hier herausgearbeitet werden müssen, um später in einen größeren Zusammenhang eingeordnet werden zu können. Dies erklärt, weshalb wir uns hier auf die Äußerungen von Kleists Zeitgenossen, der Philosophen und Theoretiker der deutschen Romantik beschränken. Diese haben unser Problem zum Teil sehr eingehend bearbeitet.

Die theoretische Beschäftigung mit der Kunst im allgemeinen und der Poesie im besonderen war der Romantik ein Hauptanliegen. So hielt Schelling im Winter 1802/03 in Jena seine Vorlesung über Philosophie der Kunst, die schon einmal kurz erwähnt wurde, in der er unter anderem nicht nur das Wesen der Tragödie und Komödie, sondern auch die «Differenzierung des Drama in Tragödie und Komödie konstruierte». Zur gleichen Zeit las A. W. Schlegel in Berlin über die Geschichte der klassischen Poesie und ging ausführlich auf die dramatische Kunst und Literatur ein. Fünf Jahre später hielt er darüber ein spezielles Kolleg in Wien. Im Gegensatz zu Schelling verweilt Schlegel freilich nur kurz bei den reinen Gattungen und geht sogleich zu Einzeldarstellungen über, wobei er seine reichen Kenntnisse entfaltet. Im übrigen kam den Vorlesungen beider der Gedankenaustausch der Verfasser zugute, wobei Schelling freilich das Manuskript von Schlegels Berliner Vorlesung, das er nachweislich benützte, nicht so gründlich studierte, als für die Philosophie der Kunst von Vorteil gewesen wäre.²⁰ Das Absolute dagegen ist Schellings und vor allem Hegels Anliegen, und wenn sie Einzelbeispiele herbeiziehen, so deshalb, weil sie diese zur Veranschaulichung ihrer Thesen für geeignet halten.

Sowohl Schelling als auch Hegel bestimmen zwei Momente als unbedingt notwendig für die Handlung der Tragödie und Komödie. Diese sind bei Hegel die Substanz, «die Grundlage der weltlichen

Göttlichkeit», das *sittliche* Bewußtsein einerseits und die Subjektivität in ihrer ungefesselten Selbstbestimmung und Freiheit anderseits.²¹ Schelling erachtet den «wirklichen Streit zwischen Notwendigkeit und Freiheit» als das Wesentliche.²² Solange der Zustand tatloser Ruhe herrscht, sind sittliches Bewußtsein und das von diesem getragene Subjekt noch eins.²³ Im Glück «kann die Freiheit nicht im wahren Widerstreit mit der Notwendigkeit erscheinen».²⁴ Die Tat schafft die Entzweiung und damit die Schuld. Der Tätige setzt sich eine gegenüberstehende Wirklichkeit, die er in der Tat verletzt. Das ist seine Schuld, die die Bedeutung eines Verbrechens erhält.²⁵ Die Tragik besteht also darin, daß der Tätige notwendig schuldig wird. Schellings Formel für die höchste Form der Tragik lautet: «Ein Sterblicher wird vom Verhängnis zum Verbrecher bestimmt.²⁶ Die Lösung dieser tragischen Kollision besteht darin, daß das durch die Tat gestörte Gleichgewicht wieder hergestellt wird. Das geschieht dadurch, daß der Handelnde seine Schuld anerkennt²⁶, «die Freiheit über die Folge der Schuld mit der Notwendigkeit in Bund tritt».²⁷ Indem der Tätige aber eingesteht, daß sein Pathos nicht das einzig gültige ist, gibt er «seinen Charakter und die Wirklichkeit seiner selbst auf, und geht zugrunde».²⁸ Der vom Verhängnis zum Verbrecher bestimmte Sterbliche zollt damit der Freiheit den größten Tribut, daß er freiwillig die Strafe für ein unvermeidliches Verbrechen trägt. So erstehen über dem vernichteten Menschen Freiheit und Notwendigkeit in neuer strahlender Identität.²⁹ Die Hauptsache, der Sinn der Tragödie, ist die Herstellung des Gleichgewichts zwischen der Notwendigkeit und der Freiheit, die Befestigung der höchsten Sittlichkeit.³⁰

Schelling «leitet das Drama gleich unmittelbar als Tragödie» ab; denn die Grundpfeiler der letzteren gelten allgemein für die dramatische Dichtung. Freilich das ursprüngliche und absolute Verhältnis ist dasjenige der Tragödie, in der die Notwendigkeit das Objektive und die Freiheit das Subjektive ist. «Sie ist also das Erste und die Komödie das andere, denn sie entspringt durch eine bloße Umkehrung der Tragödie.»³¹ Diese Behauptung führt Schelling später, wie er auf das Wesen der Komödie zu sprechen kommt, des nähern aus. «Jede Umkehrung eines notwendigen und entschiedenen Verhältnisses setzt einen in die Augen fallenden Widerspruch, eine Ungereimtheit in dem Subjekt dieser Umkehrung.»³² (Mit «Subjekt» meint Schelling hier wahrscheinlich einfach den von dieser Umkehrung betroffenen Gegenstand.) Die Ungereimtheit, die hier in Frage kommt, ist harmlos, so daß ein reines Wohlge-

fallen an ihr an und für sich möglich ist. «Dieses Wohlgefallen ist es, was man überhaupt das Komische nennen kann, und was sich äußerlich durch einen freien Wechsel des Anspannens und Nachlassens ausdrückt.»³³ Die Umkehrung der Tragödie aber, die diese Ungereimtheit und damit die Komödie hervorbringt, besteht darin, daß «die Notwendigkeit oder Identität das Subjekt, die Freiheit oder Differenz das Objekt ist».³⁴ Leider findet es Schelling nicht notwendig, dies allgemeine Schema durch Beispiele zu erläutern, sondern er «konstruiert» frisch-fröhlich weiter, um dann, ohne eine Brücke zu schlagen, Aristophanes für den größten Komödiendichter zu erklären. Seine Darstellung der Tragödie wird uns helfen, das Komödieschema zu verstehen. Sowohl in der Tragödie als auch in der Komödie ist der Widerstreit von Freiheit und Notwendigkeit von größter Bedeutung. Nur wo die Notwendigkeit das Uebel verhängt, kann die Freiheit sich als ebenbürtiger Partner erweisen, indem sie sich über den Sieg der Notwendigkeit erhebt und freiwillig das Uebel übernimmt. Schelling fährt dann weiter: «Jene höchste Erscheinung der menschlichen Natur durch die Kunst wird also nie möglich sein, als wo die Tapferkeit und Größe der Gesinnung über das Unglück siegt...»³⁵ Dies erklärt uns, weshalb Schelling plötzlich die Freiheit dem Subjekt zuordnet und die Notwendigkeit dem Objekt. Seiner Darstellung liegt nämlich die Verschiebung vom absoluten zum empirischen Ich zugrunde. Aus dem allgemeinen Begriff der Freiheit ist die persönliche Freiheit des einzelnen Menschen geworden. Diese Verschiebung taucht immer wieder auf in seinen Ausführungen über die Tragödie. Wir brauchen darauf nicht näher einzugehen. Uns interessiert die Tatsache, daß Schellings Komödieschema nur dank dieser Verschiebung möglich wurde. Die Komödie kann nur dann die Umkehrung der Tragödie sein, wenn die Freiheit als Prärogativ des Subjekts, des empirischen Ichs, konkret: des dramatischen Helden, gesetzt wird. Nur wenn das Subjekt so weit verselbständigt ist, daß es der Notwendigkeit gegenüber als ebenbürtige Macht aufzutreten vermag, kann die Umkehrung des Verhältnisses: Freiheit = Subjekt und: Notwendigkeit = Objekt stattfinden. «Die subjektive Absolutheit (Notwendigkeit), sie sei nun wahr und in der Harmonie mit der Notwendigkeit, oder bloß angenommen und also im Widerspruch mit ihr, drückt sich als Charakter aus.»³⁶ Schelling setzt das eigenständige Ich als Grundlage der Komödie stillschweigend voraus. Wir folgen seinen Konstruktionen hier nicht weiter, sondern werfen noch einen Blick auf die Ausführungen von A. W. Schlegel und Hegel. Schlegel begreift die Komödie als «den durchgängigen

Gegensatz der Tragödie», ³⁷ Ohne auf seine Theorie der Tragödie genauer einzugehen, seien hier nur ein paar wesentliche Punkte hervorgehoben. «Der komische Dichter versetzt seine Personen nicht in eine Welt, wo die Notwendigkeit, sondern wo die Willkür unbedingt herrscht.» ³⁸ Die Gemütskräfte (das empirische Ich) werden nicht wie in der Tragödie dadurch, daß sie auf einen Zweck gerichtet sind, in ihrer Tätigkeit eingeschränkt. Es werden im Gegenteil alle Schranken aufgehoben, so daß scheinbare Zwecklosigkeit herrscht. Die Komödie ist um so vollkommener, je uneingeschränkter sich die Gemütskräfte entfalten können und «je lebendiger der Anschein des zwecklosen Spiels und der uneingeschränkten Willkür ist». ³⁹ Auf ähnliche Weise sucht auch Hegel dem Wesen der Komödie beizukommen. Freilich geht er von den seiner Meinung nach wesentlichen Grundmomenten der dramatischen Handlung: Substanz und Subjektivität aus. «Wenn nun in der Tragödie das ewig Substantielle in versöhnender Weise siegend hervorgeht, indem es von der streitenden Individualität nur die falsche Einseitigkeit abstreift, das Positive aber, was sie gewollt, in seiner nicht mehr zwiespältigen affirmativen Vermittlung als das zu Erhaltende darstellt, so ist es in der *Komödie* umgekehrt die *Subjektivität*, welche in ihrer unendlichen Sicherheit die Oberhand behält.» ⁴⁰ Nur die erwähnten Grundmomente der dramatischen Handlung können einander entgegentreten. Zum Komischen gehört auch jene in sich ruhende Wohlgemutheit, die in zuversichtlicher Seligkeit jeden substantiellen Zweck und Sinn auflöst oder deren Auflösung erträgt. Das Komische besteht gerade darin, daß die Subjektivität ihr Handeln durch sich selber in Widerspruch bringt und auflöst, dabei aber ruhig und sich selbst gewiß bleibt. ⁴¹ Sowohl Schelling als auch Hegel sind sich darüber einig, daß die höchste Form der Komik dort erreicht wird, wo die handelnden Personen, also das Subjekt, auch für sich selbst komisch ist, nicht nur für die Zuschauer. Denn nur hier kann das Individuum die Absolutheit entfalten, die allein jene Heiterkeit ausstrahlt, wie sie der Komödie eigen ist. Dies trifft dann zu, wenn sich zeigt, daß es dem komischen Subjekt «in dem Ernste seines Zwecks und Willens selber nicht ernst ist, so daß dieser Ernst immer für das Subjekt selbst seine Zerstörung mit sich führt, weil es sich von Hause aus in kein höheres allgemeingültiges Interesse einlassen kann...» ⁴² So kann der Held der Komödie in gar keine ernsthafte Kollision geraten. Der Widerspruch aber, der sowohl zum Wesen der Komödie wie zum Wesen der Tragödie gehört, besteht eben in dem Kontrast zwischen den Zwecken des Subjekts und

diesem selbst. Doch dieser Kontrast löst sich fortwährend zugunsten des eigenständigen Subjektes auf. So nannte A. W. Schlegel die Komödie demokratisierte Poesie, im Gegensatz zur Tragödie, in der die monarchische Verfassung herrsche. «Es ist Grundsatz der Komödie, sich lieber die Verwirrung und Anarchie gefallen zu lassen als die allgemeine Ungebundenheit aller geistigen Kräfte, aller Absichten, ja auch der einzelnen Gedanken, Einfälle und Anspielungen zu beschränken.»⁴³ Daran dachte wohl auch Schelling, wenn er für die Komödie öffentliche Charaktere, ja sogar wirkliche Personen von öffentlichem Charakter als unbedingt notwendig erachtete.⁴⁴ So wird es möglich, daß der komische Held durch einen von ihm unabhängigen Grund bestimmt ist, einen gewissen Charakter anzunehmen. «In diesem Fall allein ist dem Dichter so viel vorausgegeben, daß er nun ferner alles wagen und den gegebenen Personen alle möglichen Erhöhungen der Züge ins Komische leihen kann, weil er die beständige Beglaubigung an dem unabhängig von seiner Dichtung existierenden Charakter der Person zur Begleitung hat.»⁴⁵ Auch Schelling sieht also die «höchste Erscheinung der Komödie» dort, wo das Subjekt in seiner Freiheit schrankenlos herrscht.

Hegel sowohl als auch Schelling und Schlegel stellen, wie wir sahen, die Komödie als die Umkehrung der Tragödie dar. Trotz der verschiedenen Ausgangspunkte und der individuellen Eigenart eines jeden, stimmen alle drei doch insofern überein, als sie betonen, daß in der Komödie das freie Ich sich voll und ganz entfalte.

Die unbeschränkte Herrschaft der Subjektivität, welche die drei Theoretiker der Komödie zuschreiben, ist für Jean Paul schlechthin das Merkmal des Humors. Humor (humour) nennt Jean Paul das «romantische Komische», das er als «ein auf das Unendliche angewandtes Endliches» charakterisiert. Diese Definition fußt aber ihrerseits wieder auf der Verabsolutierung des Ichs, wie folgendes Zitat zeigt: «Wir haben der romantischen Poesie, im Gegensatz der plastischen, die Unendlichkeit des Subjekts zum Spielraum gegeben, worin die Objekten-Welt wie in einem Mondlichte ihre Grenzen verliert».⁴⁶ Wenn die «Objekten-Welt» als ein Endliches auf ein unendliches, absolutes Ich angewandt, bezogen wird, dann verliert sie ihre Eigenständigkeit und alles löst sich auf in jenes Lachen, das eben, weil es alles vernichtet, unendlich ist. Doch damit haben wir bereits die diesem Exkurs gesteckten Grenzen überschritten. Die Darlegung des Verhältnisses der Komödie zur Tragödie, wie es von den Theoretikern der Romantik gesehen wurde, glitt mit

der Betrachtung Jean Pauls unversehens in die geistesgeschichtlichen Auseinandersetzungen der Romantiker über Antike und Moderne hinein.⁴⁷ Das ist nicht zufällig, und Jean Paul steht mit seinen geistesgeschichtlichen Aspekten auch nicht allein. Bevor wir jedoch diese Seite des Problems betrachten, wenden wir uns nochmals einem konkreten Beispiel zu und führen den Vergleich zwischen Kleist und Sophokles an Hand der Komödie «Der zerbrochene Krug» und der Tragödie «König Oedipus» weiter.

B. «König Oedipus» und «Der zerbrochene Krug»

1. *Die Situation des sich selber verurteilenden Richters*

Als Herrscher von Theben vereinigt Oedipus auch die richterliche Gewalt in sich. So ist es denn seine Aufgabe, die unheilbare Schwäre auszumerzen, den Tod des Königs Laius an dessen Mördern zu rächen. Das ist das Pathos, welches ihn treibt. Er hat ja den Thebanern mit seinem Wert dafür gebürgt, daß alles, was der Gott weise, geschehen solle. Wie dem delphischen Spruch zu entnehmen ist, findet sich die «zeichenlose Spur der alten Schuld» im Lande Theben selbst: «Wer sucht, der faßt's; dem Säumigen entgeht's.» (V. 111) Oedipus stellt auch sogleich Nachforschungen an; doch er erfährt nicht viel mehr, als daß einer der Begleiter des Königs aus Furcht entflohen sei und berichtet habe, Räuber, stärker an Zahl als sie, hätten Laius erschlagen. Gestützt auf diese Aussage, folgert nun Oedipus, daß die Räuber von Theben aus bestochen worden seien; denn welche andere Ursache hätten Räuber sonst haben können. Da aber nähere Anhaltspunkte fehlen, führt diese Spur nicht weiter, und Oedipus wendet sich an den Seher Teiresias, ob ihm von Apoll vielleicht irgendein Zeichen geworden, das in dieser von den Göttern aufgegebenen Nachforschung weiter helfen könnte. Auch Oedipus' Vorgehen als Richter wird durch die Götter bestimmt: «Der die Frage sandte, an Phöbus war's, zu sagen, wer's getan.» (V. 278/79) Doch bevor der Seher kommt, wendet sich Oedipus an die Thebaner und fordert sie zur Mithilfe auf. Denjenigen, der jetzt seine Schuld eingesteht, soll Verbannung treffen, weiter nichts. Wenn aber einer sein Wissen verschweigt, um jemanden zu schonen, so soll er geächtet sein, ausgestoßen aus jeglicher Gemeinschaft. Mit diesem Fluch präzisiert Oedipus den delphischen Spruch — und verurteilt sich selber. Das Urteil wird

also schon zu Beginn der Tragödie, bevor die gerichtliche Untersuchung überhaupt eingeleitet wird, gefällt. Diese Tatsachen wollten viele Interpreten Oedipus' übereiligem, jähzornigem Temperament zuschreiben, das nach ihrer Meinung die Ursache alles Uebels ist. Doch das Urteil ist ja schon im delphischen Spruch vorweggenommen, und die Fluchrede ist ganz im Geiste dieser Offenbarung gehalten:

«Dem Geist von Delphi und dem toten Mann
Zur Seite führ ich dergestalt den Streit
Und bete drum, daß, wer die Tat begangen,
Sei's einer nur, sei's auch ein Bund von vielen,
Der Böse sich in bösem Sein verzehre.» (V. 244—48)

Apollo's Weisung legt also Ausgangspunkt und Ziel der Untersuchung fest, und Oedipus beschreitet den durch den Gott vorgezeichneten Weg. Da das Urteil schon von vorneherein bekannt ist, nämlich Ausmerzung des Frevlers, muß das Interesse des Zuschauers auf andere Art gefesselt werden und das um so mehr, als der Grieche mit dem Schicksal des Königs Oedipus durch seine Kenntnis des Mythos vertraut war. Was demnach Schiller als einzigartigen, dramatischen Effekt an dieser Tragödie bewunderte, die Tatsache, daß «die Furcht, daß etwas geschehen *sein möchte*, das Gemüt ganz anders affiziert als die Furcht, daß etwas geschehen *möchte*»⁴⁸, war für Sophokles' Zeitgenossen nur von beschränkter Wirkung. Worin besteht nun aber das Problem dieser Gerichtsverhandlung? Doch wohl in der Tatsache, daß Oedipus selber der Frevler ist, dessen Bestrafung allein Theben von der Pest befreit, daß der Richter zugleich der Verurteilte ist, aber nicht darum weiß. Im Verlauf der Handlung erlangt der Held das Wissen, das der Zuschauer vor ihm voraus hat, er erfährt, wer er ist. Aber diese Erfahrung läßt ihn seine ganze Nichtigkeit erkennen. Er weiß jetzt, daß er sehend blind gewesen ist. Die Tatsache, daß Oedipus sich bewußt wird, wo er steht, wird weder als Fortschritt, noch als Positivum gewertet, im Gegenteil. Die ganze Tragödie ist von der bitteren Ironie, die sich im geblendeten Oedipus zum eindrucklichsten Bild verdichtet, überschattet. Oedipus, der im ersten Epeisodion im reinsten Eifer das Gebot des Gottes zu erfüllen sucht und wähnt, mit dem Geist des delphischen Orakels einig zu gehen, erschüttert den Glauben an menschliche Freiheit und Eigenständigkeit nicht weniger, als der Oedipus, welcher sich den wahnwitzigen Reden des Sehers Teiresias gegenüber auf seinen früher bewährten Scharfsinn beruft. Und wenn er am Schluß in Jokastes ahnungsvoller Mahnung den Standesdünkel einer Fürstin wittert,

und der Chor in ihm den Sohn Pans oder gar Apolls vermutet, so wirkt schließlich die Botschaft des Hirten, die nun alles auflöst, das heißt die Wahrheit des Orakels offenbart, trotz allem erlösend.

Den Gang der gerichtlichen Nachforschung zu verfolgen, ist recht aufschlußreich. Bis zur Teiresiasszene verläuft alles mehr oder weniger in geordneten, diskursiven Bahnen. Mit der Ankunft des Sehers bricht etwas Neues, Fremdes herein und dies beherrscht dann völlig den weiteren Gang der Verhandlung. Denn das Ganze ist doch letzten Endes eine Gerichtsverhandlung, die sich vor dem Palast des Königs in Anwesenheit des Volkes als Chor abspielt, und Teiresias ist der erste Zeuge. Dies soll hier nochmals betont werden; denn man verliert diese Tatsache in Anbetracht der folgenden Geschehnisse leicht aus den Augen. Die Aussagen des ersten Zeugen, des Sehers, stören das diskursive Vorgehen, das doch eigentlich darin bestanden hätte, alle Zeugen zunächst einmal einzuzuhören, also auch denjenigen, der als einziger dem Ueberfall auf Laius und dessen Begleitung entgangen ist. Daß gerade Voltaire auf diese Inkongruenz aufmerksam gemacht hat, ist nicht zufällig. Der auf die Teiresiasszene folgende Streit zwischen Kreon und Oedipus hat mit den Nachforschungen nach den Mördern des Königs Laius nur indirekten Zusammenhang. Er steht ganz im Lichtkreis jener fremden Macht, die in Teiresias erstmals wirklich spürbar wird und im Verlauf der Verhandlung Oedipus immer deutlicher zu einem Getriebenen werden läßt. Nach der Teiresiasszene ist es nicht mehr der König, welcher den Geschehnissen nachspürt, sondern diese stürzen gleichsam auf ihn ein. Zunächst sind es Zweifel, die ihn anfallen, dann kommt der Bote von Korinth mit der Nachricht vom Tode des Königs Polybos und der Mitteilung, daß dieser gar nicht Oedipus' Vater gewesen sei, und schließlich erscheint der Hirte, der zugleich jener erste Zeuge von Laius' Ermordung ist, und enthüllt Oedipus' Abstammung. Von der Teiresiasszene an wird die Richtung des Dramas gleichsam umgekehrt. Wenn in den ersten Szenen Oedipus über die ihn tragende Gemeinschaft hinauswächst wie eine stolze Eiche aus dem sie hegenden Wald, so wird er im zweiten Teil in zunehmendem Maße von seinem Wurzelgrund gerissen. Die über den Menschen stehende Macht scheint den allzu stolz und kräftig Blühenden nicht zu dulden. Hier sei auf Schellings Interpretation des Prometheusmythus verwiesen. Der von Jupiter an den Felsen geschmiedete Prometheus, an dessen immer wieder wachsenden Leber der Geier ständig nagt, repräsentiert das ganze menschliche Geschlecht, so wie es die Antike sah, und duldet in seiner Person die Qualen der ganzen Gat-

tung. Denn er ist das Urbild der Sittlichkeit, welches die alte Mythologie darstellt. «Sittlichkeit ist wie Krankheit und Tod allein den Sterblichen anheimgefallen und in diesen kann sie sich in Beziehung auf die Götter nur als Empörung gegen diese äußern.»⁴⁹ So wird Prometheus von den Göttern gefesselt. Aber gerade in dieser Unterdrückung kommt indirekt die Sittlichkeit zum Ausdruck, «wie in der alten Tragödie, wo die höchste Sittlichkeit in der Anerkennung der Schranken und der Begrenzung liegt, die dem menschlichen Geschlecht gesetzt ist.»⁵⁰ Uns interessiert hier weniger Schellings Auslegung als der Umstand, daß auch ihm aufgefallen ist, wie eng der Raum ist, den die griechische Tragödie der individuellen Entfaltung gewährt.

All diese Eigentümlichkeiten bestätigen die frühere Beobachtung, daß das Individuum vom Göttlichen vollständig überwältigt wird. Die Situation des sich selber verurteilenden Richters aber bringt dies mit einmaliger Wirkung zu plastischer Anschaulichkeit; denn hier «untergräbt die Notwendigkeit selbst den Willen, hier wird die Freiheit auf ihrem eigenen Boden bekämpft»⁵¹ und, könnte man hinzusetzen, mit ihren eigenen Waffen.

Wie sich aus Kleists Vorrede zu «Der zerbrochene Krug» ergibt, war die Situation des sich selber verurteilenden Richters die Keimzelle, aus der diese Komödie hervorging. Dies war es, was ihn auf dem Kupferstich angesprochen hat, den Le Veau nach einem Gemälde von Debu-court angefertigt hatte. Daß ihm dabei die Verwandtschaft mit Sophokles' «König Oedipus» aufgefallen ist, belegt eben jene Äußerung in der Vorrede, die das einzige direkte Zeugnis von seiten Kleists ist, für die in dem Lustspiel «Der zerbrochene Krug» nachwirkende Begegnung mit Sophokles.

Den historischen Hintergrund der Handlung bilden die Niederlande im letzten Viertel des 17. Jahrhunderts. Schon gleich die erste Szene führt uns in die Gerichtsstube von Huisum, die fortan den Schauplatz der Geschehnisse darstellt. Damit wird die Gerichtsverhandlung, denn darum handelt es sich auch hier, weitgehend des Charakters der Öffentlichkeit beraubt. Das Moment des Besonderen und Privaten wird dadurch noch betont, daß die Gerichtsstube des Richters Wohn- und Schlafgemach zu sein scheint. Der Dorfrichter pflegt hier, auf dem Bette sitzend, seine Verletzungen, und er demonstriert auch hier dem Gerichtsschreiber Licht den Fall vor, den er im Augenblick, da er aus dem Bett gestiegen ist, getan hat. Allem Anscheine nach ist er eben erst aufgestanden. Im Verlauf der ersten zwei Auftritte kleidet er sich denn auch mit Hilfe des Gerichtsschreibers an.

Der Raum der griechischen Tragödie ist nur durch den freien Himmel begrenzt und dem Göttlichen noch offen. Die Thebaner halten Gericht im Freien. Der Raum von Kleists Komödie aber ist durch die vier Wände der Gerichtsstube eingeschlossen, in deren Innern Adam herrscht. Es versteht sich von selbst, daß in Anbetracht dieser Tatsache bei der Huisumer Gerichtsverhandlung das Volk nicht zugegen sein wird. Dies wird nun zum Teil dadurch wettgemacht, daß hier das Recht durch das Gesetz gleichsam festgenagelt ist. Aber eben gerade darin besteht ein Unterschied zu «König Oedipus». Die thebanische Gerichtsverhandlung ist gekennzeichnet durch die *unmittelbare* Nähe des Rechts. Es ist vertreten im Volk als Chor und in Oedipus, der mit schlafwandlerischer, natürlicher Selbstverständlichkeit dem Willen der Götter gehorcht. Das Substantielle, in unserem Fall das Recht, ist je und je da, insofern es die Subjektivität, d. h. deren Pathos, ist. Darin besteht für Hegel gerade das Plastische der griechischen Kunst und Kultur.⁵² Diesem Umstand schreibt er es zu, daß in «die Handlung der Sittlichkeit die Natur überhaupt hereinkommt». Um dieser Natürlichkeit willen ist Oedipus «eine durch die Natur bestimmte und daher beschränkte Individualität», die in der tragischen Katharsis ihre Einseitigkeit abstreift. In der «Phänomenologie des Geistes», die z. T. das Werden des Absoluten zum Gegenstand hat, stellt Hegel diese Unmittelbarkeit als den Keim des Untergangs der Antike dar.⁵³

Die Huisumer leiden nicht an diesem Uebel. Ihre Beziehung zur sittlichen Substanz, zum Recht, ist nicht unmittelbar, noch bewußtlos natürlich. Sie wissen um das Recht, und dies ihr Wissen ist im Gesetz festgelegt, das für alle gilt. Als solches hat es aber für den einzelnen die zwingende Gewalt verloren. Wir treffen hier auf denselben Unterschied, der uns schon im Kapitel «Fürst und Volk» aufgefallen ist. Wie das Verhältnis zwischen Oedipus und den Thebanern den Charakter natürlicher Verbundenheit aufweist, so sind auch die Beziehungen dieser Menschen zum Sittlichen unbewußt, unmittelbar. Dagegen ist der Normännerstaat durch das Erbfolgegesetz konstituiert, und in Huisum ist das Recht gesetzlich bestimmt. In diesen beiden Fällen scheint aber das Gesetz nur da zu sein, damit es übergangen werde. Das besagt nichts anderes, als daß mit der Aufhebung der Unmittelbarkeit durch das Gesetz der Mensch Selbständigkeit und Freiheit erlangt. Am Schluß des Kapitels: «Die sittliche Handlung, das menschliche und göttliche Wissen, die Schuld und das Schicksal», in dem Hegel an Hand der griechischen Tragödie den «Untergang der sittlichen Substanz und

ihren Uebergang in eine andere Gestalt» darstellt, beschreibt er diesen Wandel folgendermaßen: «Indem aber eben diese Bestimmtheit (durch die Natur), die im Dasein gesetzt, Beschränkung, aber ebenso das Negative überhaupt, und das Selbst der Individualität ist, — verschwindet, ist das Leben des Geistes und diese in Allen ihrer selbstbewußte Substanz, verloren. Sie tritt als eine *formelle Allgemeinheit* an ihnen heraus, ist ihnen nicht mehr als lebendiger Geist inwohnend, sondern die einfache Gediegenheit ihrer Individualität ist in viele Punkte zersprungen.» ⁵⁴

Adam ist als Richter Vertreter des Gesetzes. Die vier ersten Auftritte legen als Exposition Adams Verhältnis zum Gesetz, zu seinem Richteramt dar. Wie schon aus der Betrachtung des szenischen Raumes des Lustspiels erhellt, wird zwischen dem gesetzlich Allgemeinen und dem Besonderen nicht säuberlich geschieden. Die Gerichtsstube ist zugleich Adams Wohn- und Schlafgemach. Diese Verquickung ist aber das bare Gegenteil dessen, was wir in «König Oedipus» vorfinden. Oedipus existiert als der den Willen der Götter vollstreckende Fürst und Richter. Nur als solcher ist er Individuum und ragt er aus der thebanischen Gemeinschaft heraus, wie die Pflanze aus dem Erdboden, der sie nährt und hält. Adam aber existiert für sich, ist selbständig. Es steht ihm frei, das Gesetz zu befolgen oder dagegen zu verstoßen, wie es auch den Normannen frei steht.

Wenn er nun aber die Gerichtsstube zum Schauplatz seiner persönlichsten Anliegen macht, so bedeutet das nichts anderes als eine willkürliche Emanzipation des eigenen Selbst. Dies führen die zwei ersten Szenen näher aus. Die trotz allem plötzliche Ankunft des Gerichtsrates fordert die schleunigste Räumung der Registratur von Kuhkäse, Schinken, Butter, Würsten und Flaschen. Auch in der Registratur hat sich Adams Person breit gemacht. Die Vermischung ist hier so weit gediehen, daß man nicht mehr unterscheiden kann zwischen Pupillenakten und Braunschweigerwürsten.

Am Morgen des Gerichtstages sitzt Adam in der Gerichtsstube und unterhält sich mit dem Gerichtsschreiber über seine Wunden. Licht ist aber eigentlich hergekommen, um den Richter auf den unerwarteten Besuch des Gerichtsrates Walter vorzubereiten. Doch seine Neuigkeiten werden durch die überwältigende Gegenwart von Adams Verletzungen zunächst ganz in den Hintergrund gedrängt. Von einem Bauer hat Licht die Nachricht vernommen, daß der Gerichtsrat in Holla schon revidiert habe und noch heute in Huisum eintreffen werde. Adams Reaktion auf diese Nachricht ist recht aufschlußreich. Zunächst glaubt er sie einfach nicht. Der Ge-

richtsrat hat ja wie auch er selber den Amtseid geschworen «und praktiziert nach den bestehenden Edikten und Gebräuchen». Er wird also seinem Kollegen kaum einen unangemeldeten Besuch abstatten. Das heißt, der Gerichtsrat hält es wie der Dorfrichter von Huisum, seine eigene Person geht in allem vor:

«Zur Revision, der wackere Mann, der selbst
Sein Schäfchen schiebt, dergleichen Fratzzen haßt.» (V. 78/79)

Erst als ihm Licht versichert, daß es nicht mehr der alte Rat Wachholder, sondern Rat Walter sei, der revidiere, und die Umstände der Revision in Holla erzählt, wird Adam aus seiner Ruhe aufgeschreckt. Doch er fühlt sich in seiner Haut so sicher, daß er es trotz der Warnung, die ihm das Schicksal des Richters Pfaul von Holla gibt, nur für nötig erachtet, sich des Gerichtsschreibers zu versichern, was ihm mittels ziemlich zweifelhafter Versprechen auch zu gelingen scheint. Zu Beginn des zweiten Auftrittes meldet der Bediente die Ankunft des Gerichtsrates. Diese Nachricht wirkt wie ein Windstoß auf einen stagnierenden Teich. Gleich einem aufgeschreckten Huhn gackert Adam in der Gerichtsstube herum und sucht seine Kleidungsstücke zusammen, während Licht sich bemüht, den Schein zu wahren. Der vierte Auftritt bringt dann des Dorfrichters Begegnung mit Walter. Hier bietet sich nun Gelegenheit, das Selbstbewußtsein und die in sich ruhende, unbefangene Selbstsicherheit Adams von einer andern Seite her zu bewundern. Aalglatt kann sich dieser Kerl jeder Situation anpassen. Das Erscheinen des revidierenden Gerichtsrates ist ihm, wie wir sahen, äußerst unangenehm. Doch Walter gegenüber gibt er sich hocherfreut:

«Willkommen, gnäd'ger Herr, in unserem Huisum!
Wer konnte, du gerechter Gott, wer konnte
So freudigen Besuches sich gewärt'gen.
Kein Traum, der heute früh Glock achte noch
Zu solchem Glücke sich versteigen durfte.» (V. 286—90)

Damit spielt der alte Heuchler tatsächlich auf einen Traum an, den er, wie er unmittelbar vorher im dritten Auftritt Licht erzählt hat, in der vergangenen Nacht gehabt. Zu Licht aber hat er sich über diesen Traum eher besorgt geäußert. Der dritte Auftritt ist übrigens der einzige im ganzen Lustspiel, in welchem Adams Selbstsicherheit vorübergehend ins Schwanken gerät; denn der Traum vom ausgehunzten Richter beunruhigt ihn doch etwas. Wie leicht er aber auch diese Mahnung im Vertrauen auf seine Agilität in den Wind schlägt, bezeugt seine Begrüßung Walters. Nichts

scheint diesen Helden anzufechten, solange er sein Ich behaupten kann. Sein Richteramt ist ihm nur Mittel und Veranlassung, über alle Schranken hinweg seine Willkür zu entfalten und sie recht anschaulich zu machen. Insofern ist Adam der Kronzeuge von Schellings Theorie, daß der Komödiendichter für seine Helden notwendig öffentlicher Charaktere bedürfe. Dadurch werde das Maximum der Anschaulichkeit erreicht, und nur so könne der Dichter die Züge seiner Charaktere beliebig ins Komische steigern.

Die sechste Szene macht den Zuschauer mit dem *corpus delicti*, einem zerbrochenen Krug und der klagenden und angeklagten Partei bekannt, und mit dem siebenten Auftritt beginnt dann in Anwesenheit des Gerichtsrates Walter und des Gerichtsschreibers Licht unter Adams Vorsitz die Verhandlung. Die ersten sechs Szenen entsprechen also in gewisser Hinsicht dem Prolog in der sophokleischen Tragödie. Sie machen mit dem Problem bekannt. Doch daneben kommt ihnen noch eine andere Funktion zu, von der später eingehender die Rede sein wird. Vorläufig sei nur erwähnt, daß die Exposition die Aufgabe hat, den Zuschauer indirekt mit dem Stand der Dinge bekannt zu machen, so daß er, wenn die Gerichtsverhandlung beginnt, mehr oder weniger im klaren ist, worum es geht. Wir begegnen hier einer gewissen Analogie zur Exposition des Guiskard-Fragmentes. Auch dort mußte der Zuschauer erst mit dem wahren Sachverhalt, nämlich Guiskards tödlicher Erkrankung bekannt gemacht werden. Das Tragödienfragment und die Komödie bieten also in der Exposition schon einen Teil der Entwicklung, und zwar in viel stärkerem Maße, als dies bei «König Oedipus» der Fall ist. Goethe und Schiller erachteten jenen dramatischen Stoff für den besten, «wo die Exposition schon ein Teil der Entwicklung ist». ⁵⁵ Bei Eröffnung der Verhandlung weiß der Zuschauer ungefähr so viel über den Richter Adam und dessen Schicksal, als die Griechen infolge ihrer Kenntniss des Mythos über Oedipus wußten. Er weiß oder ahnt zum mindesten, daß Adam selber der Krugzertrümmerer ist, den er als Richter nun ausfindig machen und verurteilen soll. Zu Beginn des siebenten Auftritts stellt nämlich Adam in einer Seitenbemerkung für sich und den Zuschauer fest:

«Ei, Evchen. Sieh! Und der vierschröt'ge Schlingel,
Der Ruprecht! Ei, was Teufel, sieh! die ganze Sippschaft!
Die werden mich doch nicht bei mir verklagen?» (V. 498—500)

Das Verhältnis des Zuschauers zu dem sich selber verurteilenden Richter Adam entspricht demnach demjenigen der Griechen zu

dem sophokleischen König Oedipus. Dennoch hat sich die ganze Sachlage um 180 Grad gedreht, und zwar einzig deswegen, weil Adam im Gegensatz zu Oedipus um sein Vergehen weiß. Er weiß, daß er Frau Marthes Krug zerbrochen hat. Oedipus dagegen weiß nicht, daß der Alte, den er aus Notwehr erschlagen hat, sein Vater Laius gewesen ist, und daß er mit Jokaste in blutschänderischer Ehe lebt. In diesem grundlegenden Unterschied sammeln sich die bisher beobachteten Differenzen wie die Strahlen im Brennpunkt eines Hohlspiegels. Das Wissen gibt Adam die freche Sicherheit, die er unentwegt an den Tag legt. Ja, es bestimmt seine Existenz überhaupt, so wie Oedipus dadurch gezeichnet ist, daß er sehend blind ist. Wenn Oedipus' allmähliches Erkennen seiner Vergehen mit dem Erkennen seines Standortes zusammenfällt, so können wir sagen, daß Adams Wissen um seine Schuld seinem Selbstbewußtsein gleichkommt. Der Dorfrichter Adam hat vom Baum der Erkenntnis gegessen. Daß diese Assoziation von Kleist beabsichtigt war, wird nicht nur durch die Namengebung belegt, sondern auch durch den ausführlichen, mit Anspielungen gespickten Diskurs um Adams «Fall», der die Komödie eröffnet. Dem Zuschauer wird gleich zu Beginn deutlich gemacht, daß er hier einen gefallenen Adam vor sich habe.

Der Umstand, daß der Richter weiß, daß er selber der Angeklagte ist, zieht weitreichende Folgen nach sich. Denn es versteht sich von selbst, daß Adam keinerlei Interesse daran hat, den schuldigen Täter aufzufinden und zu bestrafen. Die Tatsache allein, daß eine Revision vorgenommen werden soll, ist ihm Anlaß genug, sich unter Berufung auf seine Wunden krank zu melden, um so dem gerechten Blick des Gerichtsrates zu entgehen. Licht aber macht ihn darauf aufmerksam, daß er dadurch gerade das Mißtrauen des Gerichtsrates erwecke, und dies veranlaßt ihn, den «Schwank» weiter zu spielen. Im dritten Auftritt tauchen die Zweifel an einem guten Ende dieser Posse erneut und verstärkt auf. Adams Traum vom ausgehunzten Richter ersteht gleich einer drohenden Warnung vor dem, was noch kommen wird. Während einer kurzen Zeitspanne ist der Richter von Furcht ergriffen. Doch das dauert nicht länger als die Erzählung des Traumes und seine Selbstsicherheit wird nur oberflächlich davon berührt. Indem aber Adam diese Mahnung übersieht oder zum mindesten zu leicht bewertet, läßt er sich die letzte Gelegenheit entslüpfen, dem «Schabernack, der wider ihn im Werk ist», zu entgehen. Die Ankunft des Gerichtsrates Walter bürgt mehr oder weniger für einen ordnungsgemäßen Verlauf der kommenden Verhandlung. Schon sein Name⁵⁶ Walter weist

darauf hin. So kommt es, daß Adam, der weiß, daß er selber der Angeklagte ist, sich verurteilen muß, indem er zugleich mit dem Verfahren den Erweis seiner Fähigkeit als Richter ablegen soll. Diesen Gedanken zählte Hebbel «zu den glücklichsten, die ein mitleidiger Gott jemals in einem menschlichen Gehirn entzündete». ⁵⁷

Die Gerichtsverhandlung bildet den Hauptteil der Komödie, sie umgreift rund 1500 von den insgesamt 2500 Versen der Manuskriptfassung. Und wie bei Sophokles stellt sich nun auch hier die Frage, wodurch das Interesse des Zuschauers während des umständlichen Prozeßverfahrens gefesselt werde, da er doch über den Ausgang desselben mehr oder weniger im Bild ist. Eine Beantwortung dieser Frage ist um so wichtiger, als sich z. B. die Weimarer bei der Uraufführung der Komödie tödlich langweilten. Selbst Goethe soll eingestanden haben, derjenige, welcher das Stück ausgepiffen, habe nicht so unrecht gehabt, und er wäre auch dabei gewesen, wenn es der Anstand und seine Stellung erlaubt hätten. ⁵⁸ Die Gerichtsverhandlung ist tatsächlich sehr ausgedehnt, umfaßt sie doch fast halb so viel Verse mehr als der ihr entsprechende Teil der sophokleischen Tragödie. Das hängt aufs engste damit zusammen, daß Adam, im Gegensatz zu Oedipus, die Entdeckung des Uebeltäters unter allen Umständen hintertreiben will. Zunächst versucht er es mit einer Ausrede. Ein «verwünschter Zufall» hat ihn um beide Perücken gebracht, und er kann doch nicht kahlköpfig Gerichtstag halten. Wie dies nichts verschlägt, wendet er sein alterprobtes Mittelchen an und will dem Gerichtsrat aufstischen lassen, in der Hoffnung, er werde bei Wein und Schinken die Revision vergessen. Doch Walter geht nicht darauf ein, und so bleibt Adam nichts anderes übrig, als «die Gerechtigkeit ihren Lauf nehmen zu lassen» und sein ganzes Bemühen darauf zu richten, ihr wenn möglich ein Bein zu stellen:

«Ei! Hol's der Henker auch! Zwei Fälle gibt's
Mein Seel', nicht mehr, und wenn's nicht biegt, so bricht's.»

(V. 553 f.)

Im Verlauf der Verhandlung bieten sich Adam unzählige Gelegenheiten, die tollsten Sprünge zu machen. Zu Beginn demonstriert er gleich zwei verschiedene Arten der Rechtsprechung. Dabei kommt ihm ein weiterer Umstand zugute. Daß Obertribunal zu Utrecht weiß, daß die Rechtspflege auf dem platten Lande oft recht mangelhaft ist. Dies soll jetzt verbessert werden «und strenge Weisung hat der Mißbrauch zu erwarten». Doch das Geschäft des Gerichtsrates ist noch kein strenges:

«...sehn soll ich bloß, nicht strafen,
Und find' ich gleich nicht alles, wie es soll,
Ich freue mich, wenn es erträglich ist.»

(V. 302—304)

Diese Toleranz weiß nun Adam weidlich auszunützen. Immer wieder versucht er, dem Recht ein Schnippchen zu schlagen, und wenn er dabei ertappt wird, so schiebt er alles auf das Konto seiner ländlichen Unwissenheit. So sieht der Gerichtsrat bald, daß in Adams Kopf Wissenschaft und Irrtum innig zu einem Teig zusammen geknetet sind, aber über den wahren Sachverhalt ist er noch völlig im dunkeln und bleibt es auch bis fast zum Schluß. Denn wenn ihm auch gewisse Ahnungen auftauchen, wie sein vorsichtiges Verhör im zehnten Auftritt andeutet, so werden seine sorgfältigen Schlußfolgerungen am Ende doch wieder verwirrt. Adam ist nicht heizukommen. Aalglatt entschlüpft er jedem Netz, mit welchem die Diskursivität ihn fixieren will. Alle führt er an der Nase herum, und es macht ihm den größten Spaß, den Gerichtsrat aufs Glatteis zu führen. Als Walter seine äußerst zweideutige väterlich-richterliche Ermahnungsrede an Eve verärgert unterbricht, hat er die Frechheit, ihn zu fragen: «Verstehen's Ew. Gnaden nicht?» Die ganze Verhandlung ist für ihn eine Posse, d. h. sie wird von ihm nicht ernst genommen. Aus jeder Situation aber weiß er für sich Nutzen zu ziehen, wobei er darauf bedacht ist, sich immer seine Freiheit zu wahren und sich auf nichts einzulassen. Das zeigt sich besonders deutlich in seinem Verhältnis zu Eve. Ihre innere Not berührt ihn keineswegs. Eve befindet sich in verzweifelter Lage. Um Ruprecht vor der Einschiffung nach Batavia zu retten, muß sie schweigen und gerät dadurch in eine äußerst zweideutige Stellung. Gerade diese Situation, die er heraufbeschworen hat, wendet Adam zu seinen Gunsten. Ja, durch seine ständigen versteckten Drohungen verstärkt er Eves Furcht noch. Bedenkt man aber, daß dieser Adam sich in der vergangenen Nacht als verkappter Liebhaber einen Zugang zu Eves Kammer erschlichen hat, so wird die Aeüßerlichkeit seiner Beziehung zu ihr evident. Sein Verhältnis zu Eve ist insofern seiner Stellung zum Gesetz verwandt, als sich in beiden Fällen sein Ich willkürlich über alle Schranken hinwegsetzt. Er sieht im andern kein eigenständiges Gegenüber, und so kommt es auch nie zu einer Auseinandersetzung oder zu einem erkennenden Begreifen. Eve gegenüber erscheint er als ein alter Lüstling. Wir erinnern uns hier, daß er äußerst gern gut ißt und trinkt und daß kulinarische Genüsse in seinem Dasein eine große Rolle spielen, wobei sich nun auch dies als Ausdruck seiner genießerischen, sich um sich selbst drehenden Subjektivität erweist. Doch

diese Haltung kennzeichnet, wie wir sahen, sein Benehmen während der Gerichtsverhandlung überhaupt. Adam überwindet das Nicht-Ich, das Gegenständliche nicht, sondern versucht es zu überspringen, und zwar aus purer Freude an sich selbst. Auch Robert Guiskard übersieht seine Endlichkeit. Im Unterschied zu Adam aber ist er getrieben von zehrendem Verlangen nach höchster Vollkommenheit, deshalb ist die Tatsache, daß die Krankheit seines Körpers ihn daran hindert, von tragischer Ironie. Der Zuschauer des «Zerbrochenen Kruges» sieht Adams Akrobatik schmunzelnd zu. Darin besteht sein Vergnügen an dieser ausgedehnten Prozeßhandlung; denn nur schon Adams äußere Erscheinung, sein fetter, schwitzender Körper und sein Klumpfuß stehen im größten Widerspruch zu seinen Unternehmungen. Bei aller Freiheit bleibt er an seinen Körper gebunden. Doch Adam kann dieser Widerspruch nichts anhaben. Er ist viel zu sehr von sich eingenommen und mit sich selbst zufrieden. Der Zuschauer amüsiert sich köstlich an der frechen Sicherheit dieses Richters, der durch nichts beeinträchtigt, sicher und wohlgemut sein Schifflein um alle Klippen herumsteuert. An diesem Vergnügen mag auch jene Erfahrung nicht wenig beteiligt sein, die Hegel beim Lesen der aristophanischen Komödie zuteil wurde: «zu wissen, wie dem Menschen sauwohl sein kann». Adam ist es wirklich kannibalisch wohl, und sein selbstsicheres Wohlgemutsein teilt sich dem Zuschauer schon zu Beginn mit. Denn über die Rampe hinweg kommt der Richter mit dem Zuschauer überein, den Gerichtsrat und die Huisumer in der Gerichtsverhandlung gründlich in die Irre zu führen, ihnen etwas vorzumachen. Und der Zuschauer hat seine helle Freude an diesem Spiel im Spiel, an dem Helden, der «nicht an die Endlichkeit, in welche er sich hineinbegibt, ernstlich gebunden ist, sondern darüber erhoben und gegen Mißlingen und Verlust in sich selbst fest und sicher bleibt», wie Hegel den Helden der Komödie so treffend charakterisiert.⁵⁹ Denn was Adam in seiner Selbstsicherheit zerstört, ist von vorneherein nicht sehr ernst zu nehmen, dreht sich doch der Rechtsfall nur um einen irdenen Krug. Eine in diesem Sinn ausgeführte Darstellung der dem Richter immanenten Komik ergibt die genaue Illustration zu den früher kurz gestreiften Theorien der Romantiker über die Komödie. Wir heben nur die für unser Problem wichtigen Punkte heraus, da es hier nicht in erster Linie um das Wesen der romantischen Komödie geht, sondern um den Anteil, der ihr bei der Herausarbeitung der Unterschiede zwischen «Der zerbrochene Krug» und «König Oedipus» zukommt. Dieser Anteil ist nun freilich nicht gering. Wie wir sehen, reicht er bis

ins Zentrum unseres Problems; denn die Adams Situation inne-wohnende Komik ist zugleich auch Ausdruck seiner verabsolutierten Subjektivität und Freiheit. Im Huisumer Dorfrichter sind die Eigenwilligkeiten, die Robert Guiskard von König Oedipus unterschieden, vielleicht noch verstärkt. Der so völlig mit sich zufriedene Adam scheint Guiskard, der stets unruhig sich den Kranz der Vollkommenheit erringen will, überlegen zu sein. Der in sich selbst selige Richter ist noch freier und selbständiger als der gleich einem Gott verehrte Normannenfürst. In der 1795 erschienenen Abhandlung «Ueber naive und sentimentalische Dichtung» beschreibt Schiller den Unterschied zwischen dem Helden der Komödie und dem der Tragödie in ähnlichem Sinne. Sie unterscheiden sich voneinander wie der schöne vom erhabenen Charakter. «In dem ersten ist jede Größe schon enthalten, sie fließt ungezwungen und mühelos aus seiner Natur, er ist dem Vermögen nach ein Unendliches in jedem Punkte seiner Bahn; der andere kann sich zu jeder Größe anspannen und erheben, er kann durch die Kraft seines Willens aus jedem Zustand der Beschränkung sich reißen. Dieser ist also nur ruckweise und mit Anstrengung frei, jener ist es mit Leichtigkeit und immer.» Das Ziel der Komödie ist «einerlei mit dem höchsten, wonach der Mensch zu ringen hat, frei von Leidenschaft zu sein, immer klar, immer ruhig, um sich und in sich zu schauen, überall mehr Zufall als Schicksal zu finden, und mehr über Ungereimtheit zu lachen, als über Bosheit zu zürnen oder zu weinen». ⁶⁰ Die Verschiedenheiten zwischen Kleist und Sophokles, die bis jetzt festgehalten wurden, finden ihre Entsprechung in dem Unterschied zwischen Komödie und Tragödie, wie er von den Romantikern gesehen wurde. Im Exkurs wurden die wichtigsten Tatsachen erwähnt. Das vorliegende Kapitel nun formuliert diese Verschiedenheiten schärfer, indem es zugleich die Brücke schlägt zwischen Theorie und Dichtung.

Doch damit ist die Betrachtung der Situation des sich selber verurteilenden Richters noch nicht abgeschlossen. Es bleibt noch zu untersuchen, wieso die Entlarvung des Schuldigen schließlich doch gelingt, Adams Widerstand zum Trotz. Die Anwesenheit des Gerichtsrates bürgt freilich für einen einigermaßen geordneten Verlauf des gerichtlichen Verfahrens, doch damit allein ist Adam nicht beizukommen. Noch am Schluß des zehnten Auftrittes verwirrt eine Aussage von Frau Marthe Rull Walters Ansicht der Dinge vollständig. Erst die Ankunft der Frau Brigitte und deren Erzählung, die von Licht bekräftigt wird, schaffen Klarheit. Frau Brigitte bringt eine Perücke, die sie unter Eves Fenster in Frau

Marthens Spalier aufgespießt gefunden, als sie am Morgen den Tatort etwas genauer inspiziert hat. Doch die Perücke ist nicht das einzige Indiz des Täters. Gleich beim Spalier, wo der Krugzertrümerer aus dem Fenster gesprungen ist, befindet sich ein schneewühlter Kreis, «als ob sich eine Sau darin gewälzt», und von hier führt die Spur eines Menschenfußes und eines Pferdefußes hin zur Tür des Dorfrichters. Nach diesem Befund besteht für den Gerichtsrat kein Zweifel mehr, wo der Täter zu suchen sei. Perücke und Klumpfuß verraten Adam. Seine Endlichkeit, die er in seiner unendlichen Agilität und Freiheit aufgehoben hat, rächt sich an ihm. Wenn er also auf Walters Frage, worüber er gefallen sei, erwidert: «über — gnäd'ger Herr Gerichtsrat, die Wahrheit Euch zu sagen, über mich», so trifft er damit den Nagel auf den Kopf, obwohl diese Antwort, von ihm aus gesehen, eine Lüge ist. Denn Adam ist nicht in seinem Zimmer über seine Füße gestrauchelt, wie er Licht weismachen will, sondern er ist gefallen, als er aus Furcht vor Ruprecht aus Eves Kammerfenster gesprungen ist. Gerade das Abenteuer mit Eve aber ist gekennzeichnet durch seine keine Schranken achtende Willkür. Und so «fällt er denn auch hier über sich selber». Seine Freiheit überschlägt sich gleichsam. Es ist derselbe Uebermut, der ihn auch veranlaßt, den Warnungen zum Trotz das Verfahren zu leiten. Adam will sich einen Spaß leisten, deshalb macht er die Gerichtsverhandlung überhaupt mit. «Und alles, was es gilt, ein Schwank ist's etwa, der zur Nacht geboren, des Tag's vorwitz'gen Lichtstrahl scheut». (V. 154.)

Aus eitel Wohlgemutsein und Selbstsicherheit läßt sich Adam auf etwas ein, in dessen Folge er seinen Richtersitz einbüßt. Das heißt, seine Freiheit hebt sich selber auf und bringt damit die Lösung des komischen Kontrastes, der Adams Existenz überhaupt bestimmt, in der Situation des sich selber verurteilenden Richters aber besonders anschaulich wird. Adam, der vor Ruprechts zugriffigen Händen die Gerichtsstube fluchtartig verläßt, bringt zwar sein liebes Ich in Sicherheit, aber er hat endgültig ausgespielt. Die nur auf sich selbst gestellte, unendliche Freiheit (es ist bezeichnend für Adam, daß er Junggeselle ist) ist in ein Stadium der Krise geraten. «Der zerbrochene Krug» und das Fragment «Robert Guiskard» erweisen sich insofern als Schöpfungen eines und desselben Geistes, als sie beide die Krise jener Geisteshaltung zum Thema haben, die wir mit Kleists Zeitgenossen als die romantische bezeichnen. Wir erinnern hier nochmals an jenen Ausspruch Jean Pauls, daß die romantische Poesie die Unendlichkeit des Subjekts zum Spielraum habe. Es ist hier nicht der Ort, die näheren Um-

stände dieser Krise zu beschreiben, liegt sie doch schon an der Peripherie unseres Problemkreises. Nur eines sei noch erwähnt. Sowohl im Tragödienfragment als auch in der Komödie ist es so, daß der Keim der Krise nicht von außen an den Menschen herangetragen wird wie in «König Oedipus», oder zum mindesten nur zum kleinsten Teil, sondern in der Freiheit, im Subjekt selbst liegt.

Damit beenden wir diese mehr oder weniger geschlossene Darstellung der Situation des sich selber verurteilenden Richters in der Komödie «Der zerbrochene Krug», und wenden uns nochmals «König Oedipus» zu, um in einem zusammenfassenden Vergleich die wichtigsten Punkte hervorzuheben. Im Unterschied zu den vorangehenden Kapiteln berührt das tertium comparationis hier nicht nur ein Motiv, sondern recht eigentlich die Zentren der beiden Dramen. Das bedingt bei der Interpretation des «König Oedipus» gewisse Wiederholungen, bei der Betrachtung von Kleists Komödie eine ziemlich ausführliche Darlegung des Sachverhaltes. In beiden Fällen bringt die Situation des sich selber verurteilenden Richters einen Konflikt bzw. Kontrast und dessen Lösung zur Darstellung. Bei Sophokles sind sowohl der Konflikt als auch seine Lösung ein Werk der Götter. Oedipus ist als Subjekt, als etwas Besonderes, das sich von seinem Volk abhebt, nur insofern von Bedeutung, als sich diese göttliche Macht an ihm zeigen kann, als er «in lebendiger Individualität das sich klar gewordene Substantielle» verwirklicht.⁶¹ Darin besteht die Unmittelbarkeit, die die Beziehung zwischen Subjekt und Substanz, zwischen Individualität und Gott in der alten Welt kennzeichnet. In «König Oedipus» sind es die Götter, die dies Verhältnis, d. h. diese Möglichkeit des Menschlichen, die, wie die Tragödie darlegt, problematisch geworden ist, aufheben. In Kleists Komödie aber steht Adam allein im Mittelpunkt. Der Kontrast ruht einzig in seinem Ich, in seiner Brust und desgleichen die Lösung. Er ist das sich selbstbewußte Subjekt, die «frei in sich selbst sich geistig bewegende absolute Subjektivität»⁶², ein Charakter.

2. Die analytische Handlung

Die Handlung des sophokleischen Dramas bildet gleichsam nur den letzten Akt eines gottgewollten, dämonischen Geschehens, den Akt des Erkennens. Die durch die Götter verhängte Pest ruft der Analysis, der Aufrollung des Vergangenen. Zwar ist es allerdings der Richter Oedipus, der im Gegensatz zu Richter Adam das Ge-

schehene wieder hervorholt und prüft; doch, wie schon die vorhergehende Betrachtung zeigte, handelt er hier viel weniger als selbständiges Individuum, denn als Vertreter, Verlebendigung des Göttlichen, Substantiellen. Das kommt auch darin zum Ausdruck, daß er, statt sich auf sich selbst zu verlassen, den Seher herholen läßt, dessen Aussage den ersten bedeutungsvollen Schritt der analytischen Handlung darstellt. Das Verhalten des Sehers ist mehr als rätselhaft. Er, der unmittelbarer als die andern mit Apoll verbunden ist, verweigert die Antwort auf die vom Gott geforderte Nachforschung. Daß sich Oedipus darüber aufhält, ist begreiflich. Selbst der Verdacht des Königs, Teiresias sei in ein Komplott gegen den Herrscher verwickelt, ist verständlich in Anbetracht der ungeheuerlichen Anschuldigungen, die ihm der Seher ins Gesicht schleudert. Doch obwohl sich Oedipus Teiresias gegenüber auf seine Verdienste beruft und oh Ironie! seinen Scharfsinn gegen ihn ins Feld führt, haben ihn dessen Worte nichtsdestoweniger zutiefst erschüttert. Der Boden, in dem er verwurzelt ist, hat zum erstenmal gebebt. In der darauffolgenden Szene mit Kreon wird das deutlich. Dieser Auftritt bringt eigentlich keine neuen Tatsachen, die für die Analysis von Bedeutung wären. Hier zittert noch das Beben nach, das durch Teiresias' Worte aufgeregt worden ist. Kreon verteidigt sich gegen Oedipus' Anschuldigungen, daß er den Seher angestiftet habe, um an die Macht zu gelangen. Und diese beinah spießbürgerlichen Erklärungen überzeugen Oedipus, auf alle Fälle gibt er klein bei. Er, der vorher dem prophetischen Wort des Sehers getrotzt, sagt zu Kreon: «Dein Wort ist mächtig, doch mein Geist ist schwach vor dir». (V. 545) Völlig unbegreiflich sind aber seine Worte an den Chor, der Kreons Beteuerungen Glauben schenkt und ihn vor Oedipus in Schutz nimmt:

«Begehrst du dies, so wisse, du begehrst,
Daß mich statt seiner Bann trifft oder Tod.» (V. 658/59)

Diese Worte und sein Nachgeben sind nur verständlich, wenn man sie in unmittelbarem Zusammenhang mit der Teiresiaszene sieht. Die Macht jener Worte wirkt hier noch nach, was beweist, daß Oedipus im Grunde an ihrer Wahrheit nicht zweifelt. Seine Verdächtigungen Kreons sind ein Mittel der Abwehr gegen das Unfaßliche, und wenn diese sich als nichtig erweisen, so steht er dem Dämonischen gegenüber entblößter da. Das die Streitszene beschließende Gespräch zwischen Oedipus und Jokaste eröffnet der Nachforschung neue Wege und läßt die Befragung jenes Sklaven, des einzigen Augenzeugen des Vorfalles, als äußerst dringend erscheinen.

Kaum hat die Königin ihre Rede, die Oedipus beruhigen soll, beendet, so steigen in diesem zum erstenmal wohlbegründete Zweifel an seiner Integrität auf. Jokaste erzählt nochmals den überlieferten Bericht von Laius' Ermordung. Doch Oedipus vernimmt ihn bereits zum drittenmal. Schon Kreon und der Chor haben darauf hingewiesen. Was aber damals beinah ungehört wieder zerronnen ist, erlangt jetzt, nach all dem Vorangegangenen, fürchterliche Wirklichkeit. Die scheinbar zufällige Erwähnung des Dreiwegs, auf dem Laius erschlagen worden ist, regt Oedipus in seinem Innersten auf und macht die Möglichkeit, daß er der Mörder sei, daß Teiresias wahr gesprochen hat, wahrscheinlich. Daß aber ein einzelnes Wort plötzlich eine derartige Bedeutung erlangen kann, ist nur möglich im Banne jener Macht, die über der ganzen Tragödie steht und die in der Pest und in Teiresias am deutlichsten spürbar geworden ist. Es sind die Götter, die diesen Zufall zum Schicksal werden lassen. Der Vorfall ist um so bedeutsamer, als dies gewichtige Wort in dem Augenblick fällt, da Jokaste ihrem Gemahl beweist, «daß noch nie ein Mensch mit seherischer Kunst begabt war». (V. 709.) Der Zufall ist geradezu notwendig, soll nach diesen Worten der Glaube an die Götter noch einen Sinn haben. Der Chor freilich erfäßt die Bedeutung dessen, was hier vorgeht, noch nicht. In ihm spiegelt sich nur die Wirkung von Jokastes frevelnden Worten und damit die Gefahr, die dem Glauben droht:

«Wenn einer aber einhergeht, ein
Verächter mit Händen oder dem Wort,
Und fürchtet Dike nicht und scheut
Der erhabenen Geister Throne nicht —:
Schlage den böß Geschick,
Unseligen Prunks Lohn.
So er Gewinn sucht unrecht, sündig
Tun beginnet oder mit frechem
Mut an Unnahbares rührt —:
Wer wird dann der Begierde Pfeil
Von seiner Seele noch wehren? Wenn
Nämlich solches gilt, was soll
Mir frommer Tanz?

Nie geh ich wieder scheuen Sinns
Zur heiligen Mitte der Erde, nie
In Abais Haus und nimmer nach
Olympia, wenn dies allen nicht,
Von Händen gewiesen, schön sich fügt.» (V. 884—902)

Es ist demnach unvermeidlich und unbedingt notwendig, daß die Prophezeiung des Sehers sich erfüllt, damit die Macht der Götter, das Substantielle in neuem Glanz erstrahlen kann. Darin er-

kannten wir aber mit den Romantikern den Sinn dieser Tragödie. Daß Jokaste, die als erste dem Unglauben das Wort redet, in ihrer Ahnungslosigkeit zugleich ein Werkzeug der Analysis, der Götter ist, bestätigt aufs neue die menschliche Ohnmacht dem Schicksal gegenüber. Und wie in der Teiresiasszene, so versucht Oedipus auch hier das Einbrechen des Unheimlichen aufzuhalten, indem er ihm seine Diskursivität entgegenstellt. Nach Jokastes Erzählung hat der Sklave von vielen Räubern berichtet, die Laius überfallen hatten, wogegen er, Oedipus, als einzelner auf den Alten am Dreiweg gestoßen ist. Nur der entflohene Sklave wird dies Rätsel lösen können, deshalb soll er nun schleunigst geholt werden; denn Jokaste weiß ja, wo er sich aufhält.

Diese äußerste Spannung und Unsicherheit unterbricht der Dichter mit jenem Chorlied, das der Gefahr, die der Frömmigkeit droht, Ausdruck verleiht. Der Wahn und die Eitelkeit alles menschlichen Tuns werden noch verstärkt, wenn im dritten Epeisodion Jokaste Apollo opfert, weil ihr Trost nichts über Oedipus vermag. Zugleich aber verwandelt sich das Antlitz dieses Gottes, der all dies stumm zuläßt, in immer rätselhaftere Unheimlichkeit. Und als ob der Sichtbarmachung der menschlichen Nichtigkeit noch nicht genug wäre, so bringt der Bote von Korinth die Nachricht vom Tode des Königs Polybos, den Oedipus als seinen Vater betrachtet. Damit werden für einen Augenblick die drohenden Wolken vertrieben, freilich nur, um dann um so furchtbarer loszubrechen. Der Botenbericht verwandelt die Frage nach dem Mörder des Königs Laius in Oedipus' Frage: «Wer bin ich?» Diese Frage findet aber ihrerseits die Lösung wieder bei jenem Hirten, der das Kind Oedipus auf dem Kithairon ausgesetzt hat und der zugleich als einziger dem Ueberfall auf König Laius entronnen ist. So führen alle Abweichungen und Auswege hin zu dem ersten Zeugen, von dem schon zu Beginn der Tragödie die Rede gewesen ist, der aber damals eigentümlicherweise gar keine Bedeutung erlangt hat. Die Botenszene bildet gleichsam das letzte Ausweichgeleise und dies führt geradeswegs zur Erfüllung. Diesem Schicksal kann der Mensch nicht entkommen. Es ist überall anwesend und umfaßt alles. Jokaste erfährt als erste seine Unausweichlichkeit. Die Erzählung des korinthischen Boten, daß Oedipus nicht der Sohn von Polybos und Merope sei und daß er ihm mit durchstochenen Füßen auf dem Kithairon von einem Hirten des Königs Laius übergeben worden sei, läßt Jokaste erkennen, wie Apoll das Irrsal löst. Sie, die eben noch behauptet hat, daß Zufall den Menschen regiere und nirgends Plan noch Vorsicht sei, wird durch diese Offenbarung der göttlichen

Macht überwältigt. Das Individuum, das Vereinzelte wird vernichtet und übrigbleibt das allgegenwärtige Schicksal, Apoll, der dies alles vollbracht hat. Der geblendete Oedipus scheidet aus dem Licht und versinkt im Dunkel der Verbannung und der Anonymität.

Wenn es, wie Schelling⁶³ ausführt, zum Wesen der alten Mythologie gehört, daß sich die Freiheit nur als Unabhängigkeit von den Göttern äußern kann, daß also jede Individuation wesensmäßig ein Verbrechen gegen das Göttliche darstellt⁶⁴, dann erhält das tragische Schicksal des Königs Oedipus den Charakter der Notwendigkeit. Die analytisch durchgeführte Handlung aber, die Aufrollung vergangener, unwissentlich vollbrachter Verbrechen, offenbart in der furchterlichen Zweideutigkeit dieses menschlichen Loses das unheimliche Doppelantlitz der Götter.

Auf Grund seines Vergleichs zwischen «König Oedipus» und «Der zerbrochene Krug», im Hinblick auf die dramatische Handlung, nannte W. v. Gordon Kleists Lustspiel eine Schicksalskomödie. Damit wird «Der zerbrochene Krug» unmittelbar in die Nähe der romantischen Schicksalstragödie gerückt. Wir sehen hier vorläufig von solchen Beziehungen ab und halten uns bloß an die Tatsache, daß die Gerichtsverhandlung darin besteht, etwas bereits Geschehenes aufzudecken. Der Prozeß findet am ersten Februar statt, und der Krug ist am Vorabend zerschlagen worden. Die sechs ersten Szenen, die der eigentlichen Gerichtsverhandlung vorangehen, geben die Exposition und sind als solche zugleich schon eine kleine Analysis für sich. Sie schaffen Klarheit darüber, was es mit Adams Wunden auf sich hat. Auch hier wird also etwas Vergangenes aufgerollt, und zwar durch den Gerichtsschreiber. Er versucht Adams Verletzungen durch das Netz von Zufälligkeiten, das sie umgarnt, ins rechte Licht zu ziehen. Seine Diskursivität ist das einzige Licht, das sich in dieser Anarchie einigermaßen zurechtfindet. Denn in der Gerichtsstube herrscht das Chaos, die Willkür. Zu Beginn freilich ist alles noch in dumpfer Ruhe verstockt. Erst der Gerichtsschreiber Licht und dann vor allem der Bediente des Gerichtsrates schaffen Bewegung, lösen gleichsam die Anarchie aus. Schon der zweite Auftritt bringt das herrlichste Durcheinander. Alles scheint seinen eigenen Weg gehen zu wollen. Weil in dieser Welt jede Ordnung fehlt (das Gesetz ist ja nur da, um übersprungen zu werden), sind alle Teile verselbständigt und können beliebig miteinander verwechselt werden. Zuerst bricht der Wirrwarr unter Adams Kleidern los. Hose, Rock und Weste werden vertauscht. Dann wird die Kuhmagd in die Registratur geschickt, und schließlich stellt Licht zwischen dem Schmied und dem Arzt, der gebrochenen Deichsel

und der verstauchten Hand des Gerichtsrates die größte Konfusion an, so daß sich der fremde Bediente kopfschüttelnd zurückzieht. Nachdem die Kuhmagd in der Registratur Braunschweigerwürste in Pupillenakten eingepackt hat, berichtet die zweite Magd, daß sie die Perücke nicht im Bücherschrank finde. Adam sei ja am Vorabend ohne die Perücke nach Hause gekommen und sie habe ihm das Blut vom Kopfe waschen müssen, da er gefallen sei. Da sich nun aber Licht von neuem nach der Ursache von Adams Wunden erkundigt, weicht ihm der alte Schwerenöter aus, indem er ihm eine recht saftige Geschichte über den Verlust seiner Perücke aufischt. Man merkt es ihm förmlich an, welchen Spaß ihm das macht. Er malt alles bis in die kleinste Einzelheit aus, sogar die Farbe der jungen Kätzchen gibt er an, so daß Licht, obwohl er nicht daran glaubt, auf die Geschichte eingehen muß.

Nach all dem verfügt der Zuschauer über genügend Tatsachen um zu ahnen, daß Adam am Vorabend sehr wahrscheinlich ein stürmisches Erlebnis gehabt haben muß. Im Zusammenhang mit den dunklen Schatten, die der dritte Auftritt auf das Kommende wirft, und dem Tatsachenmaterial, das der sechste Auftritt liefert, formt sich diese Ahnung zu einem ziemlich genauen Bild dessen, was sich im Verlauf der Gerichtsverhandlung abspielen wird. Doch dies ist noch nicht das Ende der analytischen Handlung. Wenn auch die Zuschauer ungefähr wissen, wohin es mit Adam hinaus will, haben doch die Huisumer und der Gerichtsrat keine Ahnung, wen sie vor sich haben. Dieses Vorspiel vor dem eigentlichen Beginn der Gerichtsverhandlung gibt uns aber einen ersten Einblick in Kleists Handhaben der analytischen Technik. Lediglich der Umstand, daß Adam sich verletzt und seine Perücke eingebüßt hat, ist daran schuld, daß wir überhaupt etwas von dem vergangenen Geschehnis vernehmen. Wie zufällig das aber ist, zeigt sich in Adams Verhalten. Er fühlt sich dadurch keineswegs gebunden. Ein gewünschter Zufall hat ihn um beide Perücken gebracht, und so hilft man sich nun, so gut es eben geht. Seine Verletzungen aber werden möglichst bagatellisiert und versteckt. Und so würde dies wie alle übrigen Seitensprünge des Richters bald in Vergessenheit geraten, wenn heute nicht zufälligerweise gerade Gerichtstag wäre und dazu noch in Anwesenheit eines so seltenen Gastes wie des Herrn Gerichtsrates. Die Tatsache allein, daß er den ersten Gerichtstag der Woche abhalten muß, ist bei Adams Verhältnis zum Gesetz keineswegs zwingend für ihn. Die Gegenwart des revidierenden Gerichtsrates gibt diesem Umstand freilich etwas mehr Gewicht, aber Adam läßt nichtsdestoweniger kein Mittel unversucht, sich davor zu

drücken. Daß er der Gerichtsverhandlung schließlich doch vorsitzt, ist, wie wir sahen, auf seine Freude an dem Spaß zurückzuführen. Aber selbst die Anwesenheit des Revisoren Walter ist durch den Zufall bedingt. Ist er doch nur um Haaresbreite einem schweren Unfall entgangen, als sein Wagen im Hohlweg umgeworfen wurde. Was hier als komische Willkür dargestellt wird, hat Kleist mit tiefstem Entsetzen erfahren, als auf seiner Reise nach Paris in der Nähe von Frankfurt a. M. die Pferde, durch ein Eselsgeschrei plötzlich aufgeschreckt, davon rasten und der Reisewagen umschlug. «— Und an einem Eselsgeschrei hing ein Menschenleben? Und wenn es nun in dieser Minute geschlossen gewesen wäre, *darum* also hätte ich gelebt? darum? Das hätte der Himmel mit diesem dunkeln, rätselhaften, irdischen Leben gewollt, und weiter nichts —?»⁶⁵

Alle diese Umstände bedingen, daß am 1. Februar in Huisum Gericht gehalten wird. Die Gerichtsverhandlung bringt zunächst freilich ein neues Problem. Der zerbrochene Krug drängt Adams Verletzungen in den Hintergrund. Doch der Zuschauer weiß, daß der Richter hier seine Finger auch im Spiel hat, und merkt gar bald, daß diesem gar nichts daran gelegen ist, den wahren Täter ausfindig zu machen. Doch da nun einmal Klage eingereicht worden ist, nimmt das Rechtsverfahren dank Walters Anwesenheit seinen gesetzlichen Verlauf, allerdings ohne etwas Grundlegendes herauszubringen. Verglichen mit «König Oedipus» sind hier die Verhältnisse geradezu auf den Kopf gestellt. Dort setzte nicht nur der Richter alles daran, das Geschehene aufzuhellen, sondern die Umstände drängten direkt auf eine Entscheidung hin. Hier helfen wohl die verschiedenen Darstellungen des Tatbestandes, die von der Klägerin und dem Angeklagten gegeben werden, der Einsicht des Zuschauers in das Geschehene, aber sie bringen keine schlagenden Indizien. Sie gleiten im Gegenteil immer von der rechten Spur ab. So sieht Frau Marthe Rull Ruprecht für den Schuldigen an, Ruprecht aber verdächtigt Leberecht, und schließlich denkt Frau Marthe sogar an eine Entführung, wobei sie in dieser Vermutung von Veit unterstützt wird. Obwohl aber der Zuschauer, dank seines besseren Wissens an dieser Verwirrung und an Adams gewagten Kunststückchen seine helle Freude haben kann, so wird er doch ob all dem, was da im Verlauf des Prozesses angetönt wird, leise beunruhigt. Sowie Eve ins Blickfeld rückt, verstummt das Lachen. Man spürt, daß Adams Späße hier nicht am Platz sind. Aber das Geheimnis um Eve wird bis zum Schluß gewahrt. Man erfährt, daß Eves Ehre auf dem Spiel steht und daß Ruprecht die Verlobung lösen will, weil er überzeugt ist, daß ein anderer den Krug

zerschlagen hat, der in Eves Zimmer gestanden. Der lächerliche Zufall also, daß bei Eves nächtlichem Stelldichein mit einem Unbekannten der irdene Topf zerschlagen worden ist, auf den Frau Marthe so große Stücke hält, bringt dies Geschehen vor Gericht. Denn das Gericht ist die Instanz, die nach Indizien richtet. Dies ist aber nicht die einzige Ursache von Frau Marthes Klage. Ihrem Aerger über den zerbrochenen Krug steht ihr Zorn auf Ruprecht ebenbürtig zur Seite. Er hat mit seinen Verdächtigungen Eve aufs tiefste verletzt. Deshalb erwidert sie auf Eves Bitten, des Kruges wegen doch nicht so viel Lärm zu machen:

«Du sprichst, wie du's verstehst. Willst du etwa
Die Fiedel tragen, Evchen, in der Kirche
Am nächsten Sonntag reuig Buße tun?
Dein guter Name lag in diesem Topfe,
Und vor der Welt mit ihm ward er zerstoßen,
Wenn auch vor Gott nicht und vor mir und dir.
Der Richter ist mein Handwerksmann, der Scherge,
Der Block ist's, Peitschenhiebe, die es braucht,
Und auf den Scheiterhaufen das Gesindel,
Wenn's unsre Ehre weiß zu brennen gilt,
Und diesen Krug hier wieder zu glasieren.» (V. 487—97)

Weil nun aber nach Frau Marthes Meinung Ruprecht und der Krugzertrümmerer ein und derselbe sind, vermischen sich diese beiden Empfindungen auf das köstlichste in ihr. Die ganze Kruggeschichte belegt einmal mehr die Willkür, die in einer Welt herrscht, die im Zeichen des verabsolutierten Subjektes steht; denn die Verdinglichung, die hier vorliegt, ist das Gegenstück zu der sich über alles hinwegsetzenden Subjektivität. Das Pendel schlägt gleichsam zurück. So wird ein zerbrochener Krug auf die gleiche Stufe gestellt wie die Ehre eines Mädchens. Zugleich erkennen wir aber auch, wie verhängnisvoll die menschliche Beschränktheit sich in der Welt der individuellen Freiheit auswirken kann. Dadurch, daß es Frau Marthe einfach nicht möglich ist, die Unschuld ihrer Tochter anders zu denken, als indem sie in Ruprecht den Krugzertrümmerer sieht, wird sie zu einer Helfershelferin Adams und verbarrikadiert somit selber den Weg zur Wahrheit. Der neunte Auftritt belegt aber eindeutig ihren Willen, Eve vor der Welt zu rechtfertigen. Sie will ihre felsenfeste Ueberzeugung von Eves Unschuld von der Oeffentlichkeit bestätigt wissen. Damit versucht sie, die Zweideutigkeit, in die Eve durch Ruprechts Beschuldigungen, d. h. eigentlich durch Adam geraten ist, aufzuheben. Der Gegenstand der Klage, der Krug ist hier in den Hintergrund getreten. Es geht um Eves Unschuld. Wenn Eve öffentlich schwört, daß nicht Ru-

precht, sondern ein anderer den Krug zerschlagen habe, so gilt sie vor dem Gericht, das ohne Ansehn der Person sich an Fakten hält, für schuldig, nicht aber für ihre Mutter. Es ist nicht bloße Rechthaberei, wenn Frau Marthe auch nach dieser Aussage Ruprecht für den Täter hält. Sie glaubt so unbeirrbar an die Ehre ihrer Tochter, daß sie trotz allem auf ihrem Standpunkt beharrt. So beruft sie sich noch auf einen andern Zeugen, da Eve die Aussage verweigert, und Frau Brigitte wird geholt. Dies leitet den letzten Versuch ein, die Wahrheit aufzudecken. Bevor wir uns dem Schluß der Analysis zuwenden, überblicken wir nochmals die Umstände, die, auf drei Auftritte der Verhandlung verteilt, dazu führen. Wir erkannten, daß der zufällig zerbrochene Krug als Indiz den Anlaß gibt, den Vorfall der vergangenen Nacht vor den Richter zu bringen. Mit dem Zufall ist aber nur eine Kraft aufgewiesen, die in dieser Welt regiert. Etwas anderes, nicht minder Mächtiges offenbart sich in Frau Marthes zähem Beharren auf ihrem Standpunkt. Es ist letzten Endes ihr unerschütterliches Vertrauen in ihre Tochter, ihr Gefühl, was die analytische Handlung der Lösung einen Schritt näher bringt.

Im Hinblick auf seine Stellung im Drama ist der elfte Auftritt schon der Botenszene in «König Oedipus» gleichgesetzt worden. Dies ist insofern verständlich, als auch Frau Brigittes Bericht die drohende Entdeckung zunächst aufhält. Der Bote von Korinth bringt die Nachricht, daß Oedipus' Vater eines natürlichen Todes gestorben sei, und befreit damit Oedipus für einen Augenblick von der Angst, der Mörder seines Vaters zu sein. Frau Brigittes Vermutung, daß der Teufel den Krug zerschlagen habe, läßt Adam ein letztes Mal Hoffnung schöpfen. Was aber in «König Oedipus» zu einer fast ins Unerträgliche gesteigerten Ironie wird, ist in Kleists Komödie der Höhepunkt der Ver-rücktheit. In Frau Brigitte ist die menschliche Dummheit auf die Spitze getrieben. Dieser Beschränktheit ist nicht mehr anders zu helfen, als daß man darüber lacht. Was bei Ruprecht, Frau Marthe und vor allem bei Eve nicht immer unbedingt komisch wirkt, dürfen wir bei Frau Brigitte herzlich auslachen. Adams Vergehen werden aber angesichts dieser Beschränktheit immer harmloser. Die Welt, gegen die er sich vergeht, indem er sie überspringt, offenbart sich mehr und mehr als hoffnungslos verkehrt. Hegels Charakteristik der aristophanischen Komödie gilt auch hier: «Was sich daher in seiner (des Aristophanes') Komödie in voller Auflösung darstellt, ist nicht das Göttliche und Sittliche, sondern die durchgängige Verkehrtheit, die sich zu dem Schein dieser substantiellen Mächte aufspreizt, die Gestalt und indi-

viduelle Erscheinung, in welcher die eigentliche Sache schon von Hause aus nicht mehr vorhanden ist, so daß sie dem ungeheuerlichen Spiele der Subjektivität offen kann bloß gegeben werden».⁶⁶ Der Sieg der Subjektivität legt aber den absoluten Widerspruch des wahren Wesens der Götter und der Subjektivität, welche diesen Gehalt verwirklichen soll, offen dar. Deshalb sieht Hegel in den aristophanischen Komödien eines der größten Symptome des Zerfalls der griechischen Kultur. Kleists Komödie geht eigene Wege. Wohl werden auch hier die Grenzen des sinnvollen Ganzen gestreift, aber die Komödie endet nicht im Triumph der Willkür. Adam wird von seinem Richterstuhl endgültig vertrieben. Und zwar liefert Frau Brigitte die für seine Absetzung benötigten Beweise, in Form der gefundenen Perücke und der entdeckten Klumpfußspuren, deren Bedeutung schon im Kapitel über «Die Situation des sich selber verurteilenden Richters» erörtert wurde. Daß freilich gerade die beschränkteste Person des Dramas die analytische Handlung um einen entscheidenden Schritt vorwärts bringt und damit der Wahrheit zum Sieg verhilft, rückt diese Möglichkeit in Sphären, die vom Menschen nicht mehr begriffen werden können.

Ueberblicken wir von hier aus nochmals die analytische Handlung des Lustspiels «Der zerbrochene Krug», so ist nicht zu verkennen, daß das, was sich in ihr offenbart, nie völlig aus dem Schleier der Zweideutigkeit heraustritt. Einmal zeigt es sich als Zufall, das andere Mal als charakterliche Notwendigkeit, als «Schicksal in der eigenen Brust». Damit berühren wir aber wohl den geheimsten und zugleich labilsten Bezirk von Kleists Lebensgefühl, der gerade seiner Labilität wegen so schwer zu fassen ist. In demselben Brief, in dem Kleist seinem Freund Rühle mitteilt, daß er die endgültige Manuskriptfassung der Komödie «Der zerbrochene Krug» abgeschickt habe, stehen die bedeutsamen Worte: «Es kann kein böser Geist sein, der an der Spitze dieser Welt steht; es ist ein bloß unbegriffener! Lächeln wir nicht auch, wenn die Kinder weinen?»⁶⁷ Diese Frage läßt noch Raum offen für jene andere Möglichkeit, diesem Geist, wenn er auch nicht begriffen werden kann, doch zu vertrauen; eine Möglichkeit, die Kleist erst in seinem Tod verließ, und die in Eve vielleicht ihre selbstverständlichste Verwirklichung gefunden hat. Denn der Schluß der analytischen Handlung mündet mit der Entdeckung der Wahrheit, die in diesem Fall in der Vertreibung Adams besteht, ein in den Aufgang einer schöneren Menschlichkeit. Man hat den Sinn von Kleists Komödie nicht begriffen, wenn man diesen Schluß nur als Varianten beigibt, oder gar wegläßt. An diesem Irrtum ist Kleist freilich

selber schuld. Bei der Herausgabe des Lustspiels im Frühjahr 1811 hat er, was ursprünglich eine Einheit war, aufgeteilt.

Die lange Fassung des zwölften Auftrittes, wie sie z. T. noch im Manuskript erhalten ist, wurde durch die spätere kurze ⁶⁸ ersetzt und nur als Variant gedruckt. Nur im ursprünglichen zwölften Auftritt aber gelangt Eves Gestalt zur vollen Entfaltung. Vorher, während der Gerichtsverhandlung, war sie mehr oder weniger zum Schweigen verurteilt; der kurze zwölfte Auftritt bringt aber nur noch die Versöhnung. Einzig die erste Fassung dieser Szene motiviert, weshalb Adams Schurkenstreich beinahe gelungen wäre, und ihm allein eignet das Wunder der Wiedergeburt. Denn darum handelt es sich, wenn es Eve angesichts des Beutels mit zwanzig neu-geprägten Gulden plötzlich wie Schuppen von den Augen fällt und sie Adams Betrug und damit auch die Wahrheit wieder erkennt:

«Walter: So glaubst du jetzt, daß ich dir Wahrheit gab?
Eve: Ob Ihr mir Wahrheit gabt? O scharfgeprägte,
Und Gottes leuchtend Antlitz drauf. O Himmel!
Daß ich nicht solche Münze mehr erkenne!»

(Var. V. 467—70)

Aus dem geheimen Wissen um die gebrechliche Einrichtung der Welt ersteht das Vertrauen in sie in neuem strahlendem Glanze. Daß die Mittel dazu vollwichtige Gulden mit dem Antlitz des Spanierkönigs darauf sind, ist dem schöpferischen Gedanken dieser Komödie urgemäß.

Der Schluß offenbart nochmals die ungeheure Distanz, die Kleist trotz allem von Sophokles trennt. Die tragische Analyse des «König Oedipus» endet in der vollständigen Vernichtung des Menschen. Ueber dem geblendeten Oedipus erhebt sich Apoll, der Sonnengott, dessen Licht selbst diese menschliche Not nicht in seiner Sphäre dulden kann; dem Schicksal graut vor sich selber. Und diese Tragödie ist das genaue Gegenteil der aristophanischen Komödie, die mit der uneingeschränkten Herrschaft der subjektiven Willkür den absoluten Widerspruch des wahren Wesens der Götter und der Individuen, welche diesen Gehalt verwirklichen sollen, darstellt. Beide zusammen sind aber nach Hegel «die letzten großen Resultate, welche aus der Poesie des geistreichen, witzigen, griechischen Volkes hervorgehen». ⁶⁹ Auch die komische Analyse des «Zerbrochenen Kruges» bringt mit der Enthüllung der Wahrheit die Vertreibung der willkürlichen Subjektivität. Doch dahinter erscheint, wenn gleich zart und knospenhaft ein neues Menschenantlitz, das sich in seiner innerlichen geistigen Kraft als ein Ebenbild Gottes erweist, wie es seiner Hand Aeonen nicht entschlüpfte, und damit

Zeuge einer der Antike völlig fremden Welt, der Moderne ist. Denn die «Menschwerdung des göttlichen Wesens, oder daß es wesentlich und unmittelbar die Gestalt des Selbstbewußtseins hat, ist der einfache Inhalt der absoluten Religion», oder, so würde Hegel wohl auch sagen, des Christentums, der Moderne.⁷⁰

3. Die Zweideutigkeit der Sprache

Schon die Betrachtung der analytischen Handlung machte uns auf die Zweideutigkeit, das fatale Doppelantlitz aufmerksam, welches dem Menschenbild eignet, das in Oedipus Wirklichkeit wird. Die spezifische Situation des thebanischen Königs bringt es mit sich, daß auch seine Sprache von demselben schillernden Licht umspielt wird. Und gleichsam als Bestätigung von Hegels Ansicht, daß das Schicksal des Königs Oedipus das Schicksal der Antike überhaupt sei, ist der Sprachleib dieser ganzen sophokleischen Tragödie von Zweideutigkeit umwittert. Kein Ausdruck der Bewunderung oder des Erbarmens kann seine Eindeutigkeit bewahren. Das Vordergründige, Gegenwärtige verweist immer wieder auf einen dunkeln Hintergrund. Der Priester, als Wortführer des Volks, sucht Hilfe bei Oedipus, weil er weiß, daß dieser erprobt ist «vor andern in Geschicken des Lebens und in gottgesandtem Unglück». (V. 33/34.) Hier bewegt sich zum erstenmal leise der Schleier des verhüllten Bildes. Die Bewegung verstärkt sich, wenn Oedipus auf das Flehen des Volks voll Mitleid erwidert:

«...ich weiß es wohl:
Ihr alle krankt. Und doch, wie sehr ihr krankt,
So krank wie ich ist keiner unter euch.» (V. 59—61)

Sein Leid wird sich als ein solches erweisen, das keiner außer ihm tragen kann. Bevor Kreon die delphische Weisung vollständig kundgetan hat, unterbricht ihn der König mit der Frage: «Welch eigen Schicksal ist's?» Auch hier nimmt er in seiner Ahnungslosigkeit die ganze Wahrheit vorweg, die der Chor in seinem Schlußwort umreißt:

«Ihr, im väterlichen Theben wohnend, schauet Oedipus,
.....
Welcher ungeheure Aufruhr eines Schicksals ihn gefällt.»
(V. 1524)

So enthält der ganze erste Teil der Tragödie eigentlich schon den zweiten, der die Entfaltung des komplexen ersten bringt. Von

hier aus gesehen, wird die analytische Handlung erneut höchst bedeutungsvoll, und desgleichen läßt sich nun verstehen, weshalb vor allem der Anfang der Tragödie von solch dunkler Zweideutigkeit beinah birst. In dem Drama, in dem die aufs Letzte gehende Analyse den Menschen als «ein schön Gebilde, innerlich voll Schwären» erfährt, umschließt auch die Sprache die beiden Pole menschlicher Größe und menschlichen Elends. Darin besteht die ihr eigene Ironie. Es ist hier nun freilich so, daß diese Gegensätze einander nicht ausschließen. Die Größe umfängt das Elend und umgekehrt. In der Sprache drückt sich das dadurch aus, daß die vordergründige, gegenständliche Bedeutung eines Wortes oder eines Satzes, gerade *weil* sie sinnvoll ist, über sich selber hinausweist auf einen größeren Zusammenhang. Oedipus ist wirklich vor andern erprobt in Geschicken des Lebens und in gottgesandtem Unglück; denn er hat nicht nur das Rätsel der Sphinx gelöst, er erfährt auch die Analyse seines Daseins bis zu ihrem bitteren, hoffnungslosen Ende. Und er erkennt, woher er stammt, wer er ist, in dem Augenblick, da sich das Geheimnis seiner Geburt lüftet, als ihm seine Verbrechen und seine Nichtigkeit bewußt werden. Der Schwellfuß aber, der ihm seinen Namen Oedipus gegeben hat, zeigt, daß schwerer Makel ihn von Kind auf zeichnet und trägt zugleich das seinige dazu bei, diesen Makel aufzudecken. Dies letzte Beispiel erleichtert vielleicht den Zugang zum Wesen der hier vorliegenden Zweideutigkeit. Der König von Theben hat nicht nur ein Gebrechen, sondern er *ist* eines. Die Tatsache, daß Oedipus mit offenen Augen blind ist, gilt nicht nur als ein Ausdruck seines Wesens neben vielen andern, sondern macht sein Wesen überhaupt aus, was die Worte des Sehers und Oedipus' Blendung beweisen. Das Gegenständliche, Vordergründige ist zugleich das Wesen. Die Vermählung zwischen Erscheinung und Sein ist vollkommen, unmittelbar, die Möglichkeit ihrer Trennung ist noch gar nicht erfahren. Sie wird erst im Verlauf dieser Tragödie angetönt. Sprache ist hier unmittelbare Aeüßerung des Wesens, deshalb kann sie Orakel sein. Wir haben bisher die Orakel nur auf ihren Inhalt hin, nicht aber in bezug auf ihre sprachliche Aeüßerung betrachtet. Dies soll jetzt nachgeholt werden. Denn obwohl die Orakel, die in dieser Tragödie eine Rolle spielen, sich in nichts von denjenigen unterscheiden, die beinah in jeder griechischen Tragödie von Bedeutung sind, so heben sie nichtsdestoweniger gerade die Eigentümlichkeit der sophokleischen Sprache, die uns hier beschäftigt, besonders deutlich hervor.

Zwei Orakel sind im «König Oedipus» vor allem bedeutsam. Ein delphischer Spruch eröffnet die Gerichtsverhandlung, deren tra-

gische Analysis in der Offenbarung der Zweideutigkeit dieses Orakels besteht. Mit der «unheilbaren Schwäre des Landes», dem «Blut, das die Stadt vergiftet», meint das Orakel das Blut des Königs Laius, dessen Ermordung nicht gerächt worden ist; zugleich aber auch Oedipus selber, der mit Jokaste in blutschänderischer Ehe lebt. Die andere Weissagung, die Oedipus zuteil geworden ist, muß sich auch als zweideutig erweisen, wenn der Götterstimme fernerhin noch gelauscht werden soll:

«Denn siech sind worden und Gespött
Des Laius alte Sprüche, und wo
Glänzt Apollons Ehre noch?
Der Glaube sinkt.»

(V. 907—10)

Es gibt kaum eine zweite griechische Tragödie, in der die Grenzsituation der göttlichen Orakel in ähnlicher Schärfe zum Ausdruck kommt. Die Tragödie ist gleichsam daraufhin angelegt, die Zweideutigkeit der delphischen Sprüche in ein möglichst grelles Licht zu rücken. Die Doppeldeutigkeit liegt in der Natur dieser Orakel, wie sie in der Natur dieser Götter und Menschen liegt. Das Orakel ist Stimme des Göttervaters Zeus, und zugleich leitet es die Entschlüsse und Entscheidungen des einzelnen Menschen. Somit eignet ihm eine Doppelheit. Als konkrete Allgemeinheit ist es nicht einseitig und abstrakt, sondern enthält die eine wie die andere Seite.⁷¹ Der Mensch aber, so führt Hegel weiter aus, steht dem wissenden Gott unwissend gegenüber und nimmt auch das Orakel unwissend auf. Erst die Tat macht den Doppelsinn offenbar, und er gerät in Kollision. «Er sieht plötzlich die andere Seite, welche implicite gleichfalls in dem Orakelspruch lag, gegen sich gekehrt und ihn ergreift wider sein Wissen und Wollen das Schicksal seiner Tat, das nicht er, wohl aber die Götter wissen.» Hegels Deutung gilt für die Zweideutigkeit dieser Sprache überhaupt. In der «Phänomenologie des Geistes»⁷² ordnet er diese Eigentümlichkeit der griechischen Orakel in einen größeren Zusammenhang ein. Die Orakel sind trügerisch, weil das Wissen des wahrredenden Gottes zugleich das Nichtwissen ist. Diese Verkoppelung ist ein Kennzeichen jener Daseinsmöglichkeit des Absoluten, die Hegel hier als «Bewußtsein» beschreibt, und die er in der griechischen Antike am reinsten verwirklicht sieht. Wie die Orakel doppelsinnig sein müssen, so rührt Oedipus mit allem, was er sagt, unwissentlich an jenen schicksalhaften Punkt, der der griechischen Unmittelbarkeit immanent ist, in der Ruhe ihrer schönen Harmonie aber verborgen bleibt. «Denn die Unmittelbarkeit hat die widersprechende Bedeutung, die bewußtlose Ruhe der Natur, und die selbstbewußte unruhige Ruhe

des Geistes zu sein.» ⁷³ Die Zweideutigkeit der Sprache wurzelt also letzten Endes in der naiven Verquickung von bewußtloser Natur und selbstbewußtem Geist, oder anders ausgedrückt, in dem griechischen Unvermögen, das Wesen anders denn als Erscheinung zu fassen. «Der wahrhafte Mangel der griechischen Religion ist nun, daß in ihr die *Erscheinung* die höchste Weise, überhaupt das Ganze des Göttlichen ausmacht.» ⁷⁴ «Der griechische Geist ist der plastische Künstler, welcher den Stein zum Kunstwerke bildet. Bei diesem Bilden bleibt der Stein nicht bloß Stein und die Form nur äußerlich an ihn herangebracht, sondern er wird auch gegen seine Natur zum Ausdruck des Geistigen gemacht, und so umgebildet. Umgekehrt *bedarf* der Künstler für seine geistigen Konzeptionen des Steines, der Farben, der sinnlichen Formen zum Ausdruck seiner Idee; ohne solches Element kann er selbst sowohl der Idee nicht bewußt werden, als auch sie andern nicht gegenständlich machen, denn *sie kann ihm nicht im Denken Gegenstand werden.*» ⁷⁵

Die Zweideutigkeit der Sprache ist die dichterische Kristallisation der eisigen Atmosphäre, die in der sophokleischen Tragödie herrscht. Sie ist zugleich notwendiger Wesenszug dieser Sprache, von der man sagen könnte, daß sie Sprache sei, insofern sie doppel-sinnig sei.

In Kleists Komödie sind die Verhältnisse wiederum etwas umständlicher. Wie im «König Oedipus», so steht auch hier die Zweideutigkeit der Sprache im Zusammenhang mit der Situation des sich selber verurteilenden Richters. Adams Sprache ist mit Zweideutigkeiten am stärksten befrachtet. Außer ihm sticht in dieser Hinsicht nur noch Licht besonders hervor, während die Rede Walters und Frau Marthes daran ungleich ärmer ist und diejenige der übrigen Personen hier überhaupt nicht in Betracht fällt. Die Zweideutigkeit ist bei Kleist also mehr auf die Sprache einzelner Personen beschränkt, im Gegensatz zu «König Oedipus», wo die Dramensprache überhaupt davon ergriffen ist.

In den ersten Szenen beherrschen vor allem Lichts Zweideutigkeiten das Feld. Eine genauere Betrachtung von Lichts Sprache zeigt, daß sie reich an Wortspielen ist. Mit einem Wortspiel wird die Komödie eröffnet. Auf Adams Erzählung, daß er auf dem glatten Zimmerboden gestrauchelt sei, erwidert Licht:

«Ihr stammt von einem lockern Aelternvater,
Der so beim Anbeginn der Dinge fiel,
Und wegen seines Falls berühmt geworden;
Ihr seid doch nicht —?» (V, 9—12)

Mit diesem Spiel mit den verschiedenen Bedeutungen des Wortes «fallen» erschließt Licht bewußt größere Zusammenhänge; denn es ist ja seine Funktion, etwas Licht in die Huisumer Gerichtsverhältnisse zu bringen. Die scheinbar harmloseste Äußerung Adams vermag er in dieser Weise mit dem schillernden Licht der Zweideutigkeit zu umgeben, so daß der Zuschauer am Schluß von Adams Bericht über seinen Unfall schon viel mehr weiß, als eigentlich gesagt worden ist. Denn die Wortspiele, die hier dicht aufeinander folgen, verweisen alle auf denselben Hintergedanken Lichts, daß Adams Verletzungen das Resultat eines Abenteuers mit einer Eva seien. Die Zweideutigkeiten in Lichts Rede sind Anspielungen, sprachliche Verwirklichungen jenes Seitenblicks, den der Gerichtsschreiber, nach Kleists eigenem Bericht, auf dem Kupferstich Le Veaus dem Richter zuwirft. Licht weiß, was er von Adam zu gewärtigen hat, er ist ja schon seit neun Jahren im Amt. Es ist nun, wie wir schon sahen, Aufgabe der sechs ersten Szenen, den Zuschauer mit dem Huisumer Richter etwas genauer bekannt zu machen. Die Wortspiele des Gerichtsschreibers erfüllen neben anderem diese Funktion. Die Zweideutigkeit der Sprache ist demnach in unserem Lustspiel ganz genau einbezogen in ein dramatisches Zwecksystem. Sie wird vom Dichter bewußt als dramatisches Kunstmittel verwendet. Diese Zweckgebundenheit fehlt bei «König Oedipus», wie ja hier der Zuschauer auch gar nicht eingeweiht zu werden braucht, da er mit dem Mythos bekannt ist.

Doch damit ist die Bedeutung der Wortspiele in Kleists Komödie noch nicht erschöpft. Die Zweideutigkeit der Sprache erfüllt nicht nur einen bestimmten dramatischen Zweck, sie hat auch einen ausgesprochen komischen Effekt, wobei diese beiden Eigentümlichkeiten irgendwie miteinander zusammenzuhängen scheinen. Da Adam so tut, als ob er von den Schürfungen und Quetschungen, die sein Gesicht zieren, überhaupt nichts wisse, hält ihm Licht einen Spiegel vor und klärt ihn über sein unliebliches Aussehen gründlich auf. Und als Adam dann versichert: «Ja, nun seht, das alles hatt' ich nicht einmal gespürt» (V. 48), pflichtet er ihm verständnisvoll bei: «Ja, ja! So geht's im Feuer des Gefechts» (V. 49). Auch mit dieser Zweideutigkeit verweist Licht auf ein hintergründiges Geschehen, das nun aber den Vorgang auf der Bühne und damit Adams Worte äußerst zweifelhaft werden läßt. Das ganze wird noch fragwürdiger, wenn Adam die Zweideutigkeit aufgreift und den Verdacht, er könnte in ein Gefecht mit einem andern, erhosten Liebhaber vielleicht verwickelt gewesen sein, entrüstet abweist:

«Gefecht! Was? — Mit dem verfluchten Ziegenbock
Am Ofen focht ich, wenn Ihr wollt.» (V. 50/51)

Darauf berichtet er Licht in ergreifenden Worten, wie er mit dem Stirnblatt auf die Nase des Ziegenbocks geschmettert sei, der an der Ofenkante eingefügt ist. Doch diese ganze Darstellung hat, trotz ihrer Eindrücklichkeit, jede Glaubwürdigkeit eingebüßt, und zwar auf Grund von Lichts zweideutiger Bemerkung, die sie hervorgerufen. Adam, der die wörtliche Bedeutung dieser Bemerkung hervorhebt und abstreitet, bestätigt sie gerade dadurch, daß er darauf aufmerksam macht. Damit hebt er aber die andere, die übertragene Bedeutung von Lichts Äußerung, die man ohne sein Einschreiten vielleicht ohne weiteres hingenommen hätte, auf und zugleich auch seine eigene Aussage. Und dies Aufheben und Umschalten bewirkt die Komik. Der Effekt dieser Zweideutigkeit beruht also darin, daß das Hintergründige, wenn es spürbar wird, das Vordergründige vernichtet, daß sich die Sprache selber aufhebt. In Sophokles' Tragödie dagegen besteht das Entsetzliche der Zweideutigkeit darin, daß das Vordergründige und das Hintergründige zwar scheinbar noch ein gleiches sind, daß sich aber ein Hintergründiges langsam von der Sprache zu lösen beginnt, eine Bewegung, die der vollständigen Entwurzelung Oedipus' und der Erfassung des unheimlichen Doppelantlitzes des Lichtgottes parallel verläuft. So betrachtet scheint in der Zweideutigkeit der Sprache von Kleists Lustspiel «Der zerbrochene Krug» eine weitere Stufe jener Entwicklung Wirklichkeit geworden zu sein, die in der Doppelsinnigkeit der Sprache in «König Oedipus» angetönt ist. Denn die Trennung zwischen Vordergründigem und Hintergründigem, Phänomen und Wesen ist das primäre. Erst wenn diese vollzogen ist, wird es möglich, daß das Vordergründige in seiner *Aufhebung* auf das Hintergründige hinweist, daß das Wesen das Phänomen vernichtet und trotzdem weiter bestehen kann. In anderem Zusammenhang beschreibt Hegel diesen Umstand folgendermaßen: «Der Sündenfall ist der ewige Mythos des Menschen, wodurch er Mensch wird». Durch die Fähigkeit, Gut und Böse zu erkennen, wird der Mensch sich selbst bewußt, wird er Geist. Dies Bewußtsein ist aber zugleich die Trennung von dem allgemeinen göttlichen Geist. Ist aber diese Trennung einmal vollständig vollzogen, das Subjekt ganz nur auf sich gestellt, dann ist auch der Weg zur Versöhnung offen.⁷⁶

Die oben umschriebene Eigentümlichkeit scheint die Basis aller Zweideutigkeit der Sprache in Kleists Komödie zu sein.

Zu Beginn der Gerichtsverhandlung fragt Adam Eve heimlich nach dem Anlaß der Klage:

«Adam: Evchen! Ich flehe dich! Um alle Wunden!

Was ist's, das ihr mir bringt?

Eve: Er wird's schon hören.

Adam: Ist's nur der Krug dort, den die Mutter hält,
Den ich, soviel —?

Eve: Ja, der zerbrochene Krug nur.

Adam: Und weiter nichts?

Eve: Nichts weiter.

Adam: Nichts? Gewiß nichts?» (V. 521—25)

Sein ängstliches Drängen beweist aber, daß die Klage doch mehr betrifft als nur den zerbrochenen Krug. Wenn dann aber Adam durch Eves Antwort einigermaßen beruhigt wird, daß es wirklich nur um den Krug gehe, und er den Vorsitz der Verhandlung übernimmt, so ist gerade durch das vorangegangene Gespräch das Ganze für den Zuschauer mehr als fragwürdig geworden. Auf die Spitze getrieben wird diese Eigentümlichkeit der Sprache in folgendem Gespräch zwischen Adam und Licht. Ruprecht berichtet, wie er dem fliehenden Krugzertrümmerer mit der Türklinke eins pfundschwer übern Detz gerissen habe.

«Adam: War's eine Klinke?

Ruprecht: Was?

Adam: Ob's —

Ruprecht: Ja, die Türklinke.

Adam: Darum.

Licht: Ihr glaubtet wohl, es war ein Degen?

Adam: Ein Degen? Ich — wieso?

Ruprecht: Ein Degen!

Licht: Je nun!

Man kann sich wohl verheören. Eine Klinke

Hat sehr viel Aehnlichkeit mit einem Degen.

Adam: Ich glaub' —!

Licht: Bei meiner Treu! Der Stiel, Herr Richter?

Adam: Der Stiel!

Ruprecht: Der Stiel! Der war's nun aber nicht.

Der Klinke umgekehrtes Ende war's.

Adam: Das umgekehrte Ende war's der Klinke!

Licht: So! So!

Ruprecht: Doch auf dem Griffe lag ein Klumpen

Blei, wie ein Degengriff, das muß ich sagen.

Adam: Ja, wie ein Griff.

Licht: Gut. Wie ein Degengriff.»

Doch irgend eine tück'sche Waffe muß' es

Gewesen sein. Das wußt' ich wohl.» (V. 982—95)

Hier wird das, was auf der Bühne vorgeht, was gesprochen wird, nicht nur fragwürdig, sondern überhaupt sinnlos. Denn daß man sich verheören könne, weil eine Türklinke des Stieles wegen sehr

viel Aehnlichkeit mit einem Degen habe, ist an sich unsinnig und wird nur bedeutsam in bezug auf die in diesem Unsinn versteckte Anspielung. Das Wesentliche, das in diesem Durcheinander spürbar wird, nämlich Lichts Verdacht, gibt dieser Episode ihren ganz bestimmten Sinn. Demjenigen aber, der dafür noch kein Sensorium hat, was in diesem Fall auf den Gerichtsrat Walter zutrifft, erscheint das ganze Gespräch als nebensächliches Geplänkel.

Aus all dem ergibt sich, daß diese Sprache und damit auch der sie sprechende Mensch und dessen Denken nicht mehr ausschließ-lich an ein Gegenständliches gebunden ist. Es steht dem Menschen frei, sich über die Erscheinung zu erheben. Die Sprache kann das Wesentliche dadurch spürbar machen, daß sie ihr Gegenständliches, ihre Aussage aufhebt. So entpuppt sich hier das Wortspiel als die adäquate sprachliche Aeüßerung dieser menschlichen Freiheit. Weil der Mensch als Erkennender nicht mehr allein an die Erscheinung gebunden ist, kann er sie nicht nur auf sich beruhen lassen, sondern auch darüber verfügen und damit spielen. Eine Betrachtung der Wortspiele vor allem in den ersten Szenen zeigt, wie hier das Wort gleich einem Spielball von den Redepartnern hin und her geworfen wird, wobei das im Wort Festgehaltene, das Gegenständliche in allen Farben zu schillern beginnt. Darauf beruht ja gerade die Mehrdeutigkeit der Sprache, der komische Effekt dieser Wortspiele und ihre dramatische Funktion. Von hier aus läßt sich auch eine Verbindung herstellen zu den früher eingeschalteten Bemerkungen über das Wesen der Komödie. In diesem Spiel mit Worten bestätigt sich aufs neue die Herrschaft der in sich ruhenden Subjektivität, die menschliche Freiheit.

Während der Gerichtsverhandlung ist nun vor allem Adams Rede mit Wortspielen gespickt. Im Unterschied zu den bisher untersuchten Zweideutigkeiten fehlt diesen jede dramatische Funktion. Sie machen nicht mehr mit irgend etwas bekannt, das man wissen muß, wie in der Exposition. Adams Wortspiele sind nur dem eingeweihten Zuschauer verständlich, wie ja auch die doppelsinnige Rede des Königs Oedipus nur von dem begriffen wird, der mit Oedipus' Schicksal schon bekannt ist. Wenn Oedipus in seiner Rede an die Thebaner erklärt:

«Denn fremd dem Spruch des Gottes muß ich forschen,
Fremd der begangnen Tat — erst später ward
Ich Bürger unter euch — ...»

(V. 219—21)

so deckt er mit der Feststellung dieses Sachverhaltes ahnungslos eine dahinter versteckte Wahrheit auf. Wenn aber Adam auf Walters Aufforderung, endlich Eve einzuvernehmen, antwortet:

«Sehr gern
Doch wenn Ihr's herausbekommt, bin ich ein Schuft.»
(V. 1092/93)

so hat er gerade an dieser Zweideutigkeit seinen besonderen Spaß. Er weiß genau, daß, wenn Walter der Wahrheit auf den Sprung käme, er als Schurke dastehen würde. Aber er fühlt sich vorläufig noch so sicher, daß er sich diese Mätzchen nicht versagen kann. Adams Zweideutigkeiten unterscheiden sich insofern von denen Lichts, als in ihnen gerade das Gegenständliche, Wörtliche das Wesentliche aussagt. Da sich aber Adam gern in allgemeinen Formeln ergeht, deren wörtliche Bedeutung längst einer übertragenen Platz gemacht hat, so ist die komische Wirkung um so größer. Adam macht sich demnach die aufgezeigte Eigenschaft der Sprache zunutze. Er spielt mit ihrer Zweideutigkeit. Damit ergibt sich aber ein weiterer wesentlicher Unterschied zu «König Oedipus». Die Betrachtung von Sophokles' Tragödie zeigt, daß sowohl die Doppeldeutigkeit der Orakel als auch der Rede in der Natur der Sache liegt. Sie ist *notwendiger* Bestandteil derselben. «Die Einbildung des Natürlichen in das Geistige, die äußerliche Anschaubarkeit dieser Einheit»⁷⁷ gehört zum Wesen dieser Sprache und der ihr entsprechenden Stufe des menschlichen Geistes. Denn «die Tätigkeit des Geistes hat hier noch nicht an ihm selbst das Material und das Organ der Aeußerung, sondern sie bedarf der natürlichen Anregung und des natürlichen Stoffes; sie ist nicht freie, sich selbst bestimmende Geistigkeit, sondern zur Geistigkeit gebildete Natürlichkeit».⁷⁸ Der Mensch aber, dessen Bild uns in Kleists Komödie entgegentritt, ist nicht mehr nur an die Erscheinung gebunden. Er hat sich gleichsam frei gemacht von der Natur, indem er sie denkend zu erfassen vermag. Der menschliche Geist ist zu sich selbst erwacht. Das macht seine Freiheit aus; denn «Freiheit ist nur in der Rückkehr in sich».⁷⁹ Damit sollte nun aber eigentlich auch die Zweideutigkeit der Sprache verschwinden; denn die ist ja darauf zurückzuführen, daß sich die Menschen noch nicht denkend erfassen. Auf alle Fälle ist jetzt der Mensch nicht mehr *notwendig* ein Opfer der Zweideutigkeit wie in «König Oedipus», sondern die Möglichkeit, sich davon zu befreien, liegt in ihm. Das kommt in Kleists Komödie darin zum Ausdruck, daß Adam im Gegensatz zu Oedipus mit der Zweideutigkeit spielt und dabei selbst den größten Spaß hat.

Es mag nun freilich paradox erscheinen, dies Menschenbild an einer Komödie zu beschreiben, deren Held Adam vollständig im Stofflichen verhaftet zu sein scheint. Diese Ungleichheit bekommt

aber eine ganz bestimmte Bedeutung, wenn man bedenkt, daß gerade in dem Kontrast zwischen Körperlichkeit und Freiheit der Komödiencharakter dieses Dramas besteht. Wenn Adam, wie wir sahen, einerseits an der Erscheinung, dem Körperlichen klebt, anderseits aber teilhat an der Freiheit, so ist der Gegensatz zwischen Endlichem und Unendlichem zwischen Körper und Geist in ihn hineinverlegt, und ihm zugleich die Möglichkeit gegeben, diesen Gegensatz zu lösen. «Die in ihrer Tiefe erfaßte Subjektivität», der zu sich selbst erwachte menschliche Geist *«denkt* diese Vereinigung des Endlichen und Unendlichen, und weiß sie nicht als zufällige Vereinigung, sondern als das Absolute, die ewige Idee selbst.»⁸⁰ Dies war wenigstens der Glaube der deutschen Romantik und des Idealismus, als dessen ernsthaftesten Vertreter wir hier Hegel zitieren. Bei Kleist ist die Sicherheit dieses Wissens immer wieder erschüttert worden. Die Zweideutigkeit der Sprache, die er im «Zerbrochenen Krug» meisterhaft zum Mittel komischer Effekte gestaltete, ist eine Aeußerung seiner ständig gegenwärtigen menschlichen und dichterischen Not. Dem Feuervogel gleich ward sein dichterischer Genius unter den Einwirkungen jener vernichtenden Erfahrung geboren, daß alle menschliche Erkenntnis vom Menschen ausgeht und wieder zum Menschen zurückkehrt. «Wenn alle Menschen statt der Augen grüne Gläser hätten, so würden sie urteilen müssen, die Gegenstände, welche sie dadurch erblicken, *sind* grün — und nie würden sie entscheiden können, ob ihr Auge ihnen die Dinge zeigt, wie sie sind, oder ob es nicht etwas zu ihnen hinzutut, was nicht ihnen, sondern dem Auge gehört.»⁸¹ Diese Vorstellung, daß die menschliche Erkenntnis, die Idee, vom Absoluten vollständig getrennt sei, zerstörte Kleists «einziges und höchstes Ziel». Er mußte sich das Vertrauen, daß die in der Idee vollzogene Vereinigung des Endlichen und Unendlichen «nicht zufällig, sondern das Absolute, die ewige Idee selbst sei», immer wieder neu erringen. Darin unterscheidet er sich von vielen seiner Zeitgenossen und auch von Hegel, der seine Ueberzeugung, «daß die christliche Welt die Welt der Vollendung sei, daß das Prinzip erfüllt und damit das Ende der Tage vollgeworden sei»⁸², mehr und mehr dogmatisierte.

Kleists Dramen legen Zeugnis ab von seinem Kampf. In ihnen vollzieht sich die für ihren Schöpfer mehr als problematische Vermählung der Idee mit der Erscheinung, des Gefühls mit der Anschauung; «denn nichts ist wesentlich, was nicht erscheint».⁸³ Insofern sind Kleists Dichtungen Prüfsteine für die Wesentlichkeit, Unendlichkeit der Idee, oder wie Kleist sagen würde, des Gefühls.

Jetzt erfassen wir auch sein Geständnis an Rühle in seinem vollen Ausmaß: «Die Wahrheit ist, daß ich das, was ich mir vorstelle, schön finde, nicht das, was ich leiste. Wäre ich zu etwas anderem brauchbar, so würde ich es von Herzen gern ergreifen: ich dichte bloß, weil ich es nicht lassen kann». ⁸⁴ Von hier aus gesehen erweisen sich die Themen seiner Dramen: die Feuerprobe im «Käthchen von Heilbronn», das Auf-die-Probe-Stellen des Gefühls im «Prinzen von Homburg», in der «Penthesilea», im «Amphitryon» usw. als Verdichtungen von Kleists eigentlichstem Anliegen. «Nur weil der Gedanke, um zu erscheinen, wie jene flüchtigen, undarstellbaren chemischen Stoffe, mit etwas Größerem, Körperlichem verbunden sein muß: nur darum bediene ich mich, wenn ich mich Dir mitteilen will, und nur darum bedarfst Du, um mich zu verstehen, der Rede. Sprache, Rhythmus, Wohlklang usw., so reizend diese Dinge auch, insofern sie den Geist einhüllen, sein mögen, so sind sie doch an und für sich, aus diesem höheren Gesichtspunkt betrachtet, nichts, als ein wahrer, obschon natürlicher Uebelstand; und die Kunst kann, in bezug auf sie, auf nichts gehen, als sie möglichst *verschwinden* zu machen. Ich bemühe mich aus meinen besten Kräften, dem Ausdruck Klarheit, dem Versbau Bedeutung, dem Klang der Worte Anmut und Leben zu geben: aber bloß, damit diese Dinge gar nicht, vielmehr einzig und allein der Gedanke, den sie einschließen, erscheine. Denn das ist die Eigenschaft aller echten Form, daß der Geist augenblicklich und unmittelbar daraus hervortritt, während die mangelhafte ihn, wie ein schlechter Spiegel, gebunden hält, und uns an nichts erinnert, als an sich selbst.» ⁸⁵ Jedes gelungene Drama ist ein Triumph der echten Form, ein Bekenntnis, daß das menschliche Geschöpf dem göttlichen Gedanken urgemäß ist. Ob Kleist unrecht hatte, durch seinen Tod dieses sein Vermächtnis in Frage zu stellen, darüber ist die Entscheidung in die Hände der späteren Geschlechter gelegt.

Wenn wir am Ende dieser Betrachtung nochmals die Frage stellen, wie der Unterschied zwischen Kleist und Sophokles im Rahmen der idealistischen Theorie zusammengefaßt werden könne, so wäre darauf folgende Antwort zu geben. Sophokles hält im «König Oedipus» die *Einheit* des Unendlichen mit dem Endlichen, den Glauben an den unsterblichen Lichtgott in Menschengestalt, mit beinahe übermenschlicher Kraft aufrecht. Kleist dagegen hat das *Einswerden* des Endlichen mit dem Unendlichen in seinen Dramen immer wieder neu erfahren. Dieser Erfahrung gebrach es freilich an jener Selbstverständlichkeit, mit der Goethe, ins Endliche schreitend, das Unendliche fand.

Moderne und Antike

«Eigentlich ist's schon unnütz, alle Völker — und noch dazu ihre Zeiten — und vollends die ewig wechselnden Farbenspiele ihrer Genien — d. h. ein großes, vielgegliedertes, ewig andersblühendes Leben an ein Paar weite Allgemeinheiten (wie plastische und romantische Poesie, oder objektive und subjektive) gleichsam am Kreuze zweier Hölzer festzuheften; denn allerdings ist die Abtheilung wahr und so wahr als die ähnliche der ganzen Natur in gerade und krumme Linien (die krumme, als die unendliche ist die romantische Poesie); ... so richtig als die polarisierenden leeren Klassifikationen der Schellingischen Aesthetiker; aber was ist aus dieser atomistischen Dürre für das dynamische Leben zu gewinnen?»¹ Trotz seiner tief eingewurzelten Abneigung gegen alles, was das individuelle Leben irgendwie einschränkt, konnte es Jean Paul nicht lassen, in seiner Aesthetik kurz auf die Unterschiede zwischen Moderne und Antike, zwischen romantischer und griechischer Poesie einzugehen. Denn «obwohl jedes einzelne Volk und seine Zeit ein klimatisches Organ der Poesie ist, und es sehr schwer hält, den verschlungenen Reichtum der Organisation so für ein System auseinander zu wickeln», mußte er doch zugeben, daß all dies die «große Absonderung der romantischen und der griechischen Poesie nicht aufhebe».²

Die im Verlauf des Vergleichs hergestellten Beziehungen zu den Theoretikern der Romantik machten deutlich, daß auch Kleists Begegnung mit Sophokles ein Bruchstück jener Manifestation des idealistischen Geistes ist, die in den Auseinandersetzungen mit der griechischen Antike ihren Niederschlag gefunden hat. Diese Aeußerung kurz zu umreißen, ist jetzt noch unsere Aufgabe.

Wie schon zu Beginn erwähnt wurde, war das Bedürfnis, in einer Auseinandersetzung mit der Vergangenheit, vor allem der griechischen Antike sich selber zu finden, um die Jahrhundertwende besonders rege. Jean Pauls Polemik in der «Vorschule der Aesthetik» fällt in das Jahr 1804. Man geht wohl kaum fehl mit der Vermutung, daß sein «Viertes Programm: Ueber die griechische oder plastische Dichtkunst» mehr nur ein Zugeständnis an die damaligen Geistesströmungen ist. Aus derselben Zeit ist ein Gespräch Goethes mit Voß überliefert, das zeigt, wie sehr dies Problem die Gemüter beschäftigte. Doch auch in Weimar stand man diesen Diskussionen eher skeptisch gegenüber. Der Unterscheidung zwischen Romanti-

schem und Klassischem, die hauptsächlich durch die Gebrüder Schlegel vertreten wurde und gang und gäbe war, stimmte Goethe nicht zu; denn alles, was vortrefflich sei, sei eo ipso klassisch, zu welcher Gattung es auch gehöre.³ Zwei Jahre später erschien die «Phänomenologie des Geistes», die neben den Vorlesungen über die Aesthetik, Philosophie der Geschichte und Geschichte der Philosophie Hegels wesentlichsten Beitrag zu dieser Auseinandersetzung darstellt. Genau zehn Jahre vorher hatte Friederich Schlegel seine Abhandlung «Ueber das Studium der griechischen Poesie» veröffentlicht, die sich ausführlich mit der modernen Dichtung beschäftigt, um «den Zweck des Studiums der klassischen Poesie überhaupt und für unser Zeitalter insbesondere zu bestimmen».⁴ «Dies ist der kürzeste Weg, den eigentlichen Charakter der neueren Poesie zu entdecken, das Bedürfnis und die Notwendigkeit einer klassischen Poesie für den vollständigen Stufengang der ganzen Kunstbildung zu erklären, und endlich durch eine sehr glänzende Rechtfertigung der neueren Kunst überrascht und belohnt zu werden, indem man die eigentliche Idee derselben an ihrer rechten Stelle und im Zusammenhange des Ganzen aus dem Grunde erkennt.»⁵ Hier wird es also deutlich gesagt: die Auseinandersetzung mit der Antike bedeutete eine Besinnung auf den eigenen Standpunkt. Daß dem so war, zeigt sich vielleicht am deutlichsten in den Schriften Hegels, in dem diese Bewegung, wenigstens auf dem Gebiete der Philosophie, ihre Vollendung erreichte. Immer wieder orientierte sich dieser Geist an der griechischen Antike, die ihm vor allem zur Zeit seiner Freundschaft mit Schelling und Hölderlin als leuchtendes Ideal vor Augen stand. Dies Ideal kam zum erstenmal in einem Eintrag Hölderlins in Hegels Stammbuch zu Worte als: «Ἐν καὶ πᾶν», Ein und All.⁶ Die Wandlungen dieses Ideals im Verlauf von Hegels Entwicklung von seinen Tübinger Studenten Jahren über seine Lehrtätigkeit in Jena und Heidelberg bis zu seiner Berliner Professur sind von berufenster Seite dargestellt worden.⁷ So verschieden die Absichten und Ausgangspunkte dieser Arbeiten sind, so kommen alle doch darin überein, daß es Hegel nicht gelungen ist, dies Ideal zu verwirklichen. Die Schau der Welt als Ein und All ist nur ihrem Schöpfer möglich, und wenn Hegel glaubte, sie erreicht zu haben, so war das eine Hybris und ein Irrtum, unter dem sein Werk am meisten gelitten hat, den es aber in seinen besten Teilen selber aufhebt. Denn der Denker, der unter allen seinen Zeitgenossen, Hölderlin vielleicht ausgenommen, die tiefsten und weisesten Worte über Vollendung und Untergang der antiken Welt gefunden hat, widerspricht sich selber, wenn er dann plötzlich in

der Moderne, der christlich-germanischen Welt, die Welt der Vollendung erkennen will. Ob hier seine historische Einsicht durch seine Bemühungen um sein System getrübt worden ist, bleibe dahingestellt. Diese Voreiligkeit trug auf alle Fälle viel dazu bei, daß Hegel trotz seines Ernstes mit jener Romantik in Bausch und Bogen verurteilt wurde, deren Krise er entscheidend beeinflußt hat.

So finden wir gerade hier, wo es um eine klare Herausarbeitung des Verhältnisses von Antike und Moderne, wo es um die Verwirklichung, die geschichtliche Realisierung des Ideals Ein und All geht, in Hegels Denken ein eigentümliches Paradoxon. Der Amerikaner J. G. Gray weist dies vor allem in Hegels Verhältnis zu dem griechischen sozialen Ethos nach.⁸ Wenn sich Hegel einerseits des geschichtlichen Fortschrittes des modernen sozialen Ethos (Moralität) gegenüber dem griechischen sozialen Ethos (Sittlichkeit) vollkommen bewußt war, so versuchte er nichtsdestoweniger eine Synthese zwischen beiden herzustellen. Ein ähnliches gilt auch von seinem Verhältnis zu Plato und Aristoteles. Einerseits hielt er dafür, daß die Geschichte über diese Philosophen hinausgewachsen sei, anderseits zählte er vor allem Aristoteles zu denen, die zur letzten Wahrheit vorgestoßen sind.⁹ Alle diese Diskrepanzen gehen auf ein Grundproblem zurück: das Verhältnis zwischen Endlichem und Unendlichem. Die Griechen haben nach Hegels Ansicht dieses Problem gelöst, freilich so, daß die Einheit noch «natürlich» ist, noch an die sinnliche Erscheinung notwendig gebunden. Der antike Mensch ist noch nicht zur subjektiven Freiheit seines eigenen Ichs erwacht, im Gegensatz zum modernen, der seine Innerlichkeit erfahren hat, der sich als Geist teilhaftig des Absoluten, der Wahrheit *weiß*, der sich von der Befangenheit in der Erscheinung befreit hat. «Das absolute Objekt, die Wahrheit, ist der Geist, und weil der Mensch selbst Geist ist, so ist er sich in diesem Objekte gegenwärtig und hat so in seinem absoluten Gegenstande das Wesen und *sein* Wesen gefunden. Damit aber die Gegenständlichkeit des Wesens aufgehoben werde, und der Geist bei sich selber sei, muß die Natürlichkeit des Geistes, worin der Mensch ein besonderer und empirischer ist, negiert werden, damit das Fremdartige getilgt werde und die Versöhnung des Geistes sich vollbringe.»¹⁰ Deshalb wird in der christlichen Religion, im Unterschied zur griechischen, «das Erscheinen nur als ein *Moment* des Göttlichen angenommen»¹¹, was am Charakter seiner Notwendigkeit allerdings nichts ändert. Auch der christliche Gott muß erscheinen, ja, das zeichnet ihn gerade aus, daß er im Fleische erscheint¹², wie Hegels Deutung des Erscheinens Christi darlegt.¹³

Das Bild Christi, das hier vor uns ersteht, weist gewisse Züge von Hölderlins «Einzigem» auf. «Zur Erscheinung des christlichen Gottes gehört, daß sie *einzig* in ihrer Art sei; sie kann nur einmal geschehen, denn Gott ist Subjekt und als erscheinende Subjektivität nur ausschließend *ein* Individuum». ¹⁴ Wenn aber für Hölderlin Christus das Ende, der Genius der Endzeit, des Reiches Gottes auf Erden ist, und der Dichter in der ihm gewidmeten Hymne prophetisch das Letzte auszusprechen versucht, so glaubt Hegel als Philosoph weiter gehen zu können. Denn «Christus ist gestorben; nur als gestorben ist er aufgehoben gen Himmel und sitzend zur Rechten Gottes, und nur so ist er Geist». ¹⁵ Dies ist ein wesentlicher Zug von Hegels Christusbild, der letztlich den Unterschied zwischen Moderne und Antike maßgebend bestimmt. Die wahrhafte Natur des modernen Menschen ist durch diese bestimmte Anschauung des Sohnes gegeben.

So führte bei Hegel die Realisierung seines Jugendideals in einer Auseinandersetzung mit der Antike zu einer Besinnung auf die eigenen Voraussetzungen, auf Christus, und zu einer Bestimmung des eigenen Standpunktes. Denn die Tatsache, daß Christus gestorben und wieder auferstanden ist, wird Ausdruck dafür, daß in der Moderne die Erscheinung nur ein Moment des Göttlichen ist. In der Philosophie der Geschichte umschreibt Hegel den Unterschied zwischen Antike und Moderne dahin, daß in der Moderne das Verhältnis zwischen Mensch und Gott, zwischen Endlichem und Unendlichem nicht mehr das der Abhängigkeit, Notwendigkeit sei. Es ist getragen von dem Bewußtsein, daß der Mensch dem göttlichen Wesen angehöre, d. h. von der Liebe oder, wie Hegel auch sagen würde, von der Freiheit. Damit taucht aber wieder das Ideal der Tübinger Studentenzeit ¹⁶ auf. Doch der ältere Hegel sieht jetzt die vollständige Erfüllung dieses Ideals des Ein und All nicht mehr in der griechischen Antike, sondern in der germanischen Moderne. ¹⁷ Hier findet das «Geschäft der Geschichte: das Einbilden dieser Idee des Geistes in die Welt der geistigen unmittelbaren Gegenwart» seine Vollendung. Und auf dem Gipfel dieser Vollendung steht Hegels Philosophie, die sich unterfängt, den Geist der Liebe, die Idee der Freiheit in der Geschichte zu beweisen, die Weltgeschichte als Theodizee darzustellen und Gott in der Geschichte zu rechtfertigen. ¹⁸

Es scheint einleuchtend, daß ein solcher Versuch nur im Rahmen eines philosophischen Systems gewagt werden kann. So erfüllt denn nach Hegels Meinung in der Moderne nicht mehr die Kunst das höchste Bedürfnis des Geistes, sondern die Philosophie, die Kunst und Religion in sich vereinigt. ¹⁹

Das Schicksal, das über Hegel und seine Philosophie herein-
gebrochen ist, hat diese Ueberzeugung eines außergewöhnlichen
Geistes widerlegt. Hegel selbst konnte sein System, den Kreis der
Vollendung nur mittels größter Zugeständnisse aufrechterhalten.
Trotz des beinah unfäßlichen Reichtums an Wissen und weiser Ein-
sicht gilt von seinem System der Ausspruch Jean Pauls, daß er für
dasselbe ebenso viele Lebensteile fallen lassen mußte, als er aufneh-
men konnte.²⁰ Für uns trifft das vor allem auf Hegels Beurteilung
der Moderne, seiner eigenen Gegenwart zu. In der Zeit, in der die
Kunst nicht mehr dem höchsten Bedürfnis des Geistes entsprechen
sollte, und Hegel an seinem philosophischen System arbeitete, wurde
jener Ausspruch geprägt: «Was bleibt aber, stiften die Dichter».
Und zwei Jahre vor der Veröffentlichung der «Phänomenologie des
Geistes» schrieb Heinrich von Kleist seine Komödie «Der zerbrochene
Krug», die, wie unser Vergleich zu zeigen versuchte, die ganze Pro-
blematik der Moderne in nuce enthält.

Auch Kleist hat in der Begegnung mit Sophokles sich selber ge-
funden. Nach dem verzweifelten Ringen um «Robert Guiskard» be-
ginnt mit dem «Zerbrochenen Krug» seine große Schaffensperiode,
da er im Vollgefühl seiner Kraft verspricht, alle drei bis vier Mo-
nate ein weiteres Drama zu schreiben. Doch wie die Begegnung, so
war auch dies Sich-Finden ein blitzartiges Aufleuchten.

Die vorliegende Arbeit beschränkt sich darauf, vor allem eine
Seite dieses komplexen Prozesses hervorzuheben. Das freie, eigen-
ständige Ich, die innerliche Kraft seines «unfehlbaren Gefühls» ist
Ausgangspunkt und Zentrum von Kleists Dichten und Denken.

In seinem Erstling, der «Familie Schroffenstein», offenbart sich
im Gefühl, im liebenden Vertrauen eine mögliche Rettung der
heil-losen Welt. In «Robert Guiskard», d. h. in der Begegnung
mit Sophokles, erfährt das unendliche Ich seine Endlichkeit, die
Freiheit die Notwendigkeit, die Liebe das Schicksal. Im «Zerbro-
chenen Krug» aber, in der Gestalt Eves, ersteht diese Liebe wieder,
triumphierend, und damit ist der Kreis geschlossen. Es ist aber nicht
ein in sich ruhender Kreis, wie er sich im Denken des älteren Hegel
findet, sondern Kleists Eigenart gemäß, geht die Bewegung spiral-
förmig weiter in die Unendlichkeit.

Literatur

Quellen

- Heinrich von Kleists Werke*, herausgegeben von Erich Schmidt. Kritisch durchgesehene und erläuterte Gesamtausgabe. Leipzig und Wien. Bibliographisches Institut. (Zit. Bd. u. S.)
- Zweite Auflage. Neu durchgesehen und erweitert durch G. Minde-Pouet. Bd. 1 u. 2 Briefe. Wo nichts Besonderes vermerkt ist, werden Kleists Briefe nach dieser Ausgabe zitiert.
- «Der zerbrochene Krug.» Faksimile-Druck, herausgegeben von P. Hoffmann. Weimar 1941.
- Gespräche, herausgegeben von F. v. Biedermann. Leipzig 1912.
- Die Tragödien des Sophokles*. Ins Deutsche übertragen von E. Staiger. Atlantis-Ausgaben; Zürich 1944. (Es wird nach dieser Ausgabe zitiert.)
- Sophokles: Oedipus*, übertragen von U. v. Wilamowitz-Moellendorf; Berlin 1939.
- J. J. Steinbrüchel: Oedipus König von Theben*. Ein Trauerspiel des Sophokles aus dem Griechischen. Zürich bei Geßner 1759.
- G. W. F. Hegel: Vorlesungen über Aesthetik*, Bd. 1—3, herausgegeben von G. Hotho. Berlin 1838.
- Vorlesungen über Philosophie der Geschichte. Sämtliche Werke, herausgegeben von Ph. Marheineke, Bd. 9. Berlin 1848.
- Phänomenologie des Geistes. Sämtliche Werke. Jubiläumsausgabe in zwanzig Bänden, herausgegeben von H. Glockner. Bd. 2. Stuttgart 1932.
- Geschichte der Philosophie. Sämtliche Werke. Jubiläumsausgabe in zwanzig Bänden, herausgegeben von H. Glockner. Stuttgart 1932.
- F. W. J. v. Schelling: Philosophie der Kunst*. Sämtliche Werke, herausgegeben von K. F. A. Schelling, 1. Abt. Bd. 5. Stuttgart 1859.
- Philosophische Briefe über Dogmatismus und Kritizismus. Sämtliche Werke, herausgegeben von K. F. A. Schelling, 1. Abt. Bd. 1. Stuttgart 1856.
- Jean Paul: Vorschule der Aesthetik*. Sämtliche Werke, Bd. 18. Berlin 1841.
- A. W. Schlegel: Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur*. Heidelberg 1809.
- F. Schlegel: Ueber das Studium der griechischen Poesie*. Sämtliche Werke, Bd. 5. Wien 1823.
- J. W. Goethes Briefe und Gespräche*. Gedenkausgabe. Zürich 1949.
- Briefwechsel zwischen Goethe und Schiller*. Gedenkausgabe. Zürich 1949.
- F. Schiller: Sämtliche Werke*. Säkularausgabe in 16 Bänden, herausgegeben von E. von der Hellen.

Darstellungen

- Hch. Meyer-Benfey: Kleists Leben und Werk*. Göttingen 1911.
- Philipp Witkop: Hch. v. Kleist*. Leipzig 1922.
- Fr. Braig: Hch. v. Kleist*. München 1925.
- W. Muschg: Kleist*. Zürich 1923.
- G. Fricke: Gefühl und Schicksal bei Hch. v. Kleist*. Berlin 1929.

- E. Kayka*: Kleist und die Romantik. Berlin 1906.
- T. Kaiser*: Vergleich der verschiedenen Fassungen von Kleists Dramen. Diss. Bern. Bern 1944.
- M. Kommerell*: Die Sprache und das Unaussprechliche, in: Geist und Buchstabe der Dichtung. V. Klostermann 1944.
- Fr. Röbbeling*: Käthchen von Heilbronn, in: Bausteine zur Geschichte der neueren deutschen Literatur, herausgegeben von F. Saran. Halle 1913.
- J. Petersen*: Hch. v. Kleist und Torquato Tasso. Zeitschrift für den deutschen Unterricht. 31. Jahrgang 1917.
- J. Minor*: Studien zu Hch. v. Kleist. Euphorion 1, 1894.
- Memoiren der Anna Komnena*. Allgemeine Sammlung Historischer Memoires vom 12. Jh. bis zur Gegenwart, herausgegeben von Fr. Schiller, 1. Abt. Bd. 1 und 3. Jena 1790.
- W. v. Gordon*: Die dramatische Handlung in Sophokles' «König Oedipus» und Hch. v. Kleists «Der zerbrochene Krug». Halle 1926.
- K. Reinhardt*: Sophokles. Frankfurt 1933.
- Th. Haering*: Hegel, sein Wollen und sein Werk 1. u. 2. Leipzig 1929/38.
- J. G. Gray*: Hegel's Hellenic Ideal. New York 1941.
- E. Staiger*: Der Geist der Liebe und das Schicksal, Schelling, Hegel und Hölderlin. Frauenfeld 1935.
- Hch. Knittermeyer*: Schelling und die romantische Schule. München 1929.
- R. Haym*: Die romantische Schule. Berlin 1870.
- E. Altherr*: Komik und Humor bei Fr. Hebbel. Diss. Zürich 1935.
- W. Kayser*: Das sprachliche Kunstwerk. Bern 1948.

Anmerkungen

Einleitung

- ¹ Hch. Meyer-Benfey: Kleists Leben und Werk, S. 4.
- ² E. Schmidt: Biographische Einleitung zur krit. hist. Ausg. S. 7*.
- ³ Kleists Gespräche, S. 37.
- ⁴ Kleists Gespräche, S. 70.
- ⁵ Brief an W. v. Zenge, 21. Mai 1801.
- ⁶ Brief an L. v. Zenge, 16. Aug. 1801.
- ⁷ Brief an W. v. Zenge, 10. Okt. 1801.
- ⁸ Brief an R. v. Lilienstern (31. Aug. 1806).
- ⁹ Brief an Marie v. Kleist (Spätherbst 1807).
- ¹⁰ Brief an Goethe, 24. Jan. 1808.
- ¹¹ Brief Goethes an Kleist, 1. Febr. 1808.
- ¹² Brief an J. v. Collin, 14. Febr. 1808.
- ¹³ F. Braig: Kleist, S. 265 ff.
- ¹⁴ E. Kayka: Kleist und die Romantik, S. 155.
- ¹⁵ Brief an W. v. Zenge, 10. Okt. 1801.
- ¹⁶ Brief an U. v. Kleist, 18. März 1802.
- ¹⁷ J. Petersen: Kleist und Tasso.
- ¹⁸ Brief an U. v. Kleist, 3. Juli 1803.
- ¹⁹ P. Hoffmann: »Der zerbrochene Krug«, ein Lustspiel, geboren aus dem Geist der Tragödie. Weimar 1941.
- ²⁰ Théâtre des Grecs, nouvelle édition 1785/89.
- ²¹ Brief an Hch. Zschokke, 2. März 1802.
- ²² Brief, Juni 1807.
- ²³ KW Bd. 4, S. 149.
- ²⁴ KW Bd. 4, S. 145 f.
- ²⁵ Brief vom 10. April 1804, vgl. Kleists Gespräche, S. 80 ff.
- ²⁶ KW Bd. 4, S. 145.
- ²⁷ Vgl. Anm. zu Brief Nr. 69 in KW Bd. 5.
- ²⁸ Brief an H. v. Schlieben, 29. Juli 1804.
- ²⁹ Vgl. KW Bd. 1, S. 24*.
- ³⁰ Brief an R. v. Lilienstern, 31. Aug. 1806.
- ³¹ T. Kaiser, S. 13.
- ³² Brief an Chr. M. Wieland, 17. Dez. 1807.
- ³³ Brief an R. v. Lilienstern, 31. Aug. 1806.

Der Vergleich

- ¹ Kleists Gespräche, S. 33 ff.
- ² Schillers Sämtliche Werke, Bd. 16, S. 123/24.
- ³ Schiller an Goethe, Brief vom Okt. 1797.
- ⁴ J. Minor: Kleiststudien.
- ⁵ J. Petersen: Kleist und Tasso.

- 6 KW Bd. 1, S. 169.
- 7 Vgl. Anm. zu V. 372, KW Bd. 1, S. 184.
- 8 Vorl. ü. Aesthetik, Bd. 3, S. 553.
- 9 F. Braig: Kleist, S. 129.
- 10 Hegel: Vorl. ü. Aesthetik, Bd. 3, S. 548.
- 11 Hegel: Phänomenologie des Geistes, S. 390.
- 12 C. Robert: Oedipus, Geschichte eines poetischen Stoffes im griechischen Altertum. Berlin 1915, S. 291.
- 13 Schelling: Briefe ü. Dogm. u. Kritizismus, S. 336.
- 14 Hegel: Vorl. ü. Aesthetik, Bd. 3, S. 552.
- 15 Hegel: Vorl. ü. Aesthetik, Bd. 3, S. 553.
- 16 Kennzeichnend für den Unterschied zwischen Kleist und Sophokles ist aber die Tatsache, daß die Marquise nur dadurch als unschuldig dargestellt werden kann, daß sich das Vergehen zutrug, als sie bewußtlos war. Sie muß das, was sie vor Oedipus voraus hat, nämlich ihr Selbstbewußtsein, erst wieder verlieren.
- 17 KW Bd. 3, S. 274.
- 18 KW Bd. 4, S. 147.
- 19 Mit den «Unterschieden zwischen Kleist und Sophokles» sind immer die Unterschiede der zum Problem gestellten Dramen gemeint. Der Ausdruck ist nur der Einfachheit halber eingeführt.
- 20 R. Haym: Romant. Schule, S. 837.
- 21 Hegel: Vorl. ü. Aesth. Bd. 3, S. 526.
- 22 Schelling: Phil. d. Kunst, S. 693.
- 23 Hegel: Phänomenologie d. Geistes, S. 358.
- 24 Schelling: Phil. d. Kunst, S. 691.
- 25 Schelling: Briefe ü. Dog. u. Krit., S. 336.
- 26 Hegel: Phänomenologie d. Geistes, S. 361.
- 27 Schelling: Phil. d. Kunst, S. 697.
- 28 Hegel: Phänomenologie d. Geistes, S. 361.
- 29 Schelling: Phil. d. Kunst, S. 699.
- 30 Schelling: Phil. d. Kunst, S. 699.
- 31 Schelling: Phil. d. Kunst, S. 693.
- 32 Schelling: Phil. d. Kunst, S. 711.
- 33 Schelling: Phil. d. Kunst, S. 712.
- 34 Schelling: Phil. d. Kunst, S. 711.
- 35 Schelling: Phil. d. Kunst, S. 691.
- 36 Schelling: Phil. d. Kunst, S. 713.
- 37 A. W. Schlegel: Vorl. ü. dramat. Kunst und Lit. 1. Teil, S. 269.
- 38 A. W. Schlegel: Vorl. ü. dramat. Kunst und Lit. 1. Teil, S. 278.
- 39 A. W. Schlegel: Vorl. ü. dramat. Kunst und Lit. 1. Teil, S. 273.
- 40 Hegel: Vorl. ü. Aesthetik, Bd. 3, S. 533.
- 41 Hegel: Vorl. ü. Aesthetik, Bd. 3, S. 559.
- 42 Hegel: Vorl. ü. Aesthetik, Bd. 3, S. 559.
- 43 A. W. Schlegel: Vorl. ü. dramat. Kunst u. Lit. Bd. 1, S. 274.
- 44 Schelling: Phil. d. K. S. 714.
- 45 Schelling: Phil. d. K. S. 714.
- 46 Jean Paul: Vorschule der Aesthetik, 1. Abt. S. 141.
- 47 Von allen Theoretikern der Romantik stellt Jean Paul die enge Beziehung zwischen Komik und Humor einerseits, und «romantisch» anderseits vielleicht am deutlichsten heraus. Das Komische ist bei ihm immer das «ro-

mantische Komische, ein auf das Unendliche angewandtes Endliches». Und «romantisch» heißt hier, wie bei den Gebrüdern Schlegel, «modern» im Gegensatz zu «antik».

- 48 Brief an Goethe, 2. Okt. 1797.
- 49 Schelling: Phil. d. Kunst, S. 420.
- 50 Schelling: Phil. d. Kunst, S. 420.
- 51 Schelling: Phil. d. Kunst, S. 696.
- 52 Hegel: Philosophie der Geschichte, S. 314; vgl. J. G. Gray, p. 45.
- 53 Hegel: Phänomenologie des Geistes, S. 367.
- 54 Hegel: Phänomenologie des Geistes, S. 367.
- 55 Goethe an Schiller, Brief vom 22. Okt. 1797.
- 56 Vgl. Grimmsches Wörterbuch: Walter: nomen agentis zu walten.
- 57 Fr. Hebbel: Sämtliche Werke, Hamburg 1891, Bd. 11, S. 119.
- 58 Goethes Gespräche, Bd. 22, S. 483.
- 59 Hegel: Vorl. ü. Aesth., Bd. 3, S. 560.
- 60 Schiller: Sämtliche Werke, Bd. 12, S. 197/99.
- 61 Hegel: Vorl. ü. Aesth., Bd. 3, S. 580.
- 62 Hegel: Vorl. ü. Aesth., Bd. 3, S. 580.
- 63 Schelling: Phil. d. Kunst, S. 420.
- 64 Hegel: Phänomenologie des Geistes, S. 365.
- 65 Brief an K. v. Schlieben, 18. Juli 1801.
- 66 Hegel: Vorl. ü. Aesth., Bd. 3, S. 562.
- 67 Brief an R. v. Lilienstern, 31. Aug. 1806.
- 68 T. Kaiser, S. 371.
- 69 Hegel: Vorl. ü. Aesth., Bd. 3, S. 562.
- 70 Hegel: Phänomenologie des Geistes, S. 577; vgl. J. G. Gray, p. 51; Th. Haering 2, S. 512.
- 71 Hegel: Vorl. ü. Aesth., Bd. 2, S. 43.
- 72 Hegel: Phänomenologie des Geistes, S. 581 f.
- 73 Hegel: Phänomenologie des Geistes, S. 367
- 74 Hegel: Phil. der Geschichte, S. 304.
- 75 Hegel: Phil. der Geschichte, S. 292.
- 76 Hegel: Phil. der Geschichte, S. 393.
- 77 Hegel: Phil. der Geschichte, S. 305.
- 78 Hegel: Phil. der Geschichte, S. 292.
- 79 Hegel: Geschichte der Philosophie, Bd. 2, S. 237.
- 80 Hegel: Phil. der Geschichte, S. 305.
- 81 KW Bd. 5, S. 204.
- 82 Hegel: Phil. der Geschichte, S. 416.
- 83 Hegel: Phil. der Geschichte, S. 304.
- 84 KW Bd. 5, S. 327.
- 85 KW Bd. 4, S. 149.

Moderne und Antike 4

- 1 Jean Paul: Vorschule der Aesthetik, 1. Abt. S. 92.
- 2 Jean Paul: Vorschule der Aesthetik, 1. Abt. S. 93.
- 3 Goethes Gespräche, Bd. 22, S. 324.
- 4 F. Schlegel: Werke, Bd. 5, S. 9.
- 5 F. Schlegel: Werke, Bd. 5, S. 12.

- ⁶ E. Staiger: Geist d. Liebe u. d. Schicksals, S. 17.
⁷ Vgl. Th. Haering 2; E. Staiger: Geist der Liebe; J. G. Gray: Hegel's H. Ideal.
⁸ J. G. Gray, p. 65—67.
⁹ J. G. Gray, p. 87.
¹⁰ Hegel: Phil. der Geschichte, S. 388.
¹¹ Hegel: Phil. der Geschichte, S. 304.
¹² Hegel: Phil. der Geschichte, S. 304.
¹³ Hegel: Phil. der Geschichte, S. 394/95.
¹⁴ Hegel: Phil. der Geschichte, S. 395.
¹⁵ Hegel: Phil. der Geschichte, S. 395.
¹⁶ Hegel: Phil. der Geschichte, S. 406.
¹⁷ Hegel: Phil. der Geschichte, S. 408.
¹⁸ Hegel: Phil. der Geschichte, S. 547.
¹⁹ Hegel: Vorl. ü. Aesth., Bd. 1, S. 136.
²⁰ Jean Paul: Vorschule der Aesthetik, 1. Abt. S. 93.

Curriculum vitae

Am 28. Januar 1926 wurde ich in Zürich geboren. In Bülach besuchte ich die Primar- und Sekundarschule und trat im Frühjahr 1941 in das Gymnasium B der Höheren Töcherschule Zürich ein. Hier bestand ich im Frühling 1945 die Matura Typus B. Im April 1945 wurde ich an der Universität Zürich immatrikuliert und studierte dort bis Ende 1951 Germanistik und Anglistik. Das Sommerhalbjahr 1947 verbrachte ich in England, wo ich an der Universität Birmingham Vorlesungen über englische Literatur besuchte. Für grundsätzliche Förderung und mannigfache Anregung möchte ich meinen Hochschullehrern, vor allem den Herren Professoren Staiger, Hotzenköcherle, Straumann, Dieth und Zollinger meinen herzlichen Dank aussprechen.

